الثقافة الادبية

للطّالب

علي جواد الطّاهر



دار الرائد العربي
بيروت ، لبنان

الثقافة الادبية

للطالب

الثقافة الادبية

للطّالب

تاليف

الدّكتور علي جواد الطّاهر



دار الرائد العربي

بيروت ، لبنان

الطبعة الثانية
١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م

اجازت طبعه دائرة الرقابة العامة
ودائرة الشؤون الثقافية العامة
بوزارة الثقافة والاعلام العراقية

دار الرائد العربي - بيروت - لبنان
ص.ب: ٦٥٨٥ - تلكس: LE ٤٣٤٩٩ رائد

المقدمة

نقول: « ثقافة عامة »، ويذهب الظن الى معلومات واسعة في ميادين مختلفة من الحياة ومن المعارف والعلوم على وجه الخصوص. شيء من العلم بالشعر والشعراء، وشيء من العلم بالكيمياء والكيمياوين... على مدى الماضي والحاضر، مع تتبع عام في كتب متنوعة ومجلات وجرائد. ولعل هذا أقرب شيء الى الكلمة العربية القديمة: « أدب »، حتى قال العرب: « الأدب هو الأخذ من كل شيء بطرف » وتقابل كلمة أديب: كلمة مثقف.

وأقل ما يفترض في الانسان أن يكون مثقفا... أديباً، يعي جيداً ما يسمع ويستوعب ما يقرأ، ويقول ما يجب أن يقال اذا استدعى الأمر؛ ويحقق بذلك جانباً من انسانيته اذا كان في قومه واذا كان في أقوام آخرين. انه يعرف عن أمته ما يجب أن يلم به أيّ عربي، ويعرف عن الامم الأخرى ما يتمم به معرفته وما يجعله في مكان محترم لدى أبناء تلك الامة لا يلبث ان ينعكس على امته نفسها.

ومن هذه الثقافة العامة حقل واسع (قومي وعالمي) يدخل في ميدان الادب بمعنى أكثر تخصصا من الثقافة العامة، هو ميدان « الكلمة » فيما أنشئ فيها أو اتصل بهذا الانشاء لدى العرب ولدى غير العرب مما صار قاسماً مشتركاً بين الناس كلهم وسمة حضارية، من ذلك المقصود بالأدب والشعر والنثر، والمقصود بالقصيدة والملحمة والرواية... والمقامة والمقالة

والنقد والبلاغة... والاسلوب مما صار مصطلحا له حدوده الخاصة وامتداداته العامة مؤيدة بأمثلة خلدت على الدهر وذاعت في العالم حتى لم يبق عذر للجهل بها؛ وفي هذه المصطلحات والامثلة ما كان للعرب ومنه ما لم يكن، ومنه ما كان للعالم ومنه ما لم يكن... ولا بد من تبادل الخبرة والتواصل ليتسع الأفق ويعلو البناء فيضمحل الرديء وينمو الجيد. واذا كان في الامم من يدّعي الاقتصار على أدبه وحده فان ذاك يدل على ضيق النظر وربما الغرور والخطأ والقصور في المعنى التربوي، ولا نريد لانفسنا أن نكون كذلك بقدر ما نحرص على أن تكون لنا شخصيتنا وأدبنا الخاص بهذه الشخصية، اننا بقدر ما نسعى لمعرفة أمورنا... نسعى لمعرفة أمور الآخرين لنلم بمكاننا من العالم ولنعرف مزايانا وما يجب أن نستكمله في الادب ـ كما في العلم بالطبع ـ سعيا الى الابداع والزيادة في الابداع.

ان الادب الذي نتحدث عنه هنا واسع جداً، لا يستغني عنه مواطن مهما يكن تخصصه ومهما يخطط لمستقبله، وسواء فيه الطالب الذي سيتجه الى العلم والطالب الذي سيتجه الى الأدب، ان المسألة كما اتضح مسألة حضارة وفكر وذوق... وهي في هذا للناس كلهم، ويدخل توافرها في المفاخر القومية.

وأقل ما تعنيه معرفة النفس معرفة التراث الذي خلفته الامة، وهو غزير، والامة الناهضة تدرس تراثها جيداً لتميز الغث من السمين، يقال في الغث انه ابن زمانه وظرفه الخاص وقد مضى وقته؛ ويقال في السمين، وهو القسط المبدع الذي تضمن عناصر الخلود، انه دليل القوة، جدير بالاعتزاز به واحيائه ـ كما فعلت أمم أوربا قبلنا اذ أحيت تراثها فكان عاملًا من عوامل نهضتها وسمة من سمات قوميتها، ولم يفتها أن تسعى لاحياء قسط من تراثنا وفكرنا في حدود الصلة بتراثها وحدود الاستعانة به على النهضة والاستمرار على النهضة.

وليس الذي احتفظ به التراث العربي قليلًا، ونحن نذكره ـ هنا على سبيل التواضع العلمي الباعث على العمل والفكر الرصين، وأقل ما في ذلك

أن نطلع عليه وأن نميز مادة البقاء فيه وما يمكن أن يصل منه الماضي بالحاضر ويكون دعامة للمستقبل. وسنجد في هذا البحث ـ قسطا من هذا مما كان في الادب عموما وفي الشعر الغنائي والخطابة والكتابة خصوصاً... وفي علوم اللغة العربية وما حفلت به من مآثر لا يستغني الحاضر عنها ولا معدى لنا من الاعتماد عليها ونحن نخدم ركناً أساساً من مقومات قوميتنا.

نجد هذا القسط، وهو جليل، ونتذكر أن ظروفاً قاسية حاقت بالامة خلال قرون كانت فيها عرضة لغزوات وحشية شنها الاجانب، ومن أشهر ذلك ما كان من فعل التتر... ثم ما كان من أمر الاستعمار الغربي الذي يتشدق أهله بحضارتهم ومدنيتهم... فيوقعهم فخرهم في حساب شديد، وهل من الحضارة أن يغزو الانسان أخاه؟ وهل من الحضارة أن يعمل الغرب على تجهيل الشرق؟...

نتذكر ذلك فنعرِف سببا من الأسباب المهمة التي وقفت قافلة الفكر العربي وكادت تعصف به ولم تستطع لان سعيها باطل غير معقول ولأنها كانت ازاء عَلَم ذي قدم راسخة، واذا كان قد انطوى على نفسه فانه يدخر بذور العودة الى الحياة.

وهذا هو الذي حدث، فكانت النهضة العربية الحديثة وكان احياء التراث. واذا كان الاحياء قد شابته فوضى فلقد تنبهنا الى ذلك وشرعنا نمتحن هذا التراث بمقتضى فكر واعٍ لاننا جادون في استكمال شخصيتنا والاعتزاز الرصين بما كان لنا من ابداع وما أسهمنا به في بناء الحضارة العالمية ثم اننا بلغنا السن التي تميز الصديق من العدو وما يضر مما ينفع.

وفي ظل هذه المعرفة لم نكن من الغرور بحيث نستغني عن العلم بما صار مادة انسانية نحن جزء منها، بمعنى الثقافة في أبسط دلالاتها، وبالمعنى الذي ترمي به الى ما هو أكثر من المعرفة، من الانتفاع والتعويض عما فاتنا أيام ركدنا فيها وجدّ غيرنا فحقق انجازات كثيرة، ثم بمعنى الاتيان بالمثل بعد التقليد والاستفادة من كل ذلك في السلوك، عالمين ان الاخذ والعطاء من معاني الحضارة وأسبابها، وقد أعطينا أمس وأخذنا، وأخذ العرب

وأعطوا واذ نأخذ اليوم فبنيّة البناء والعطاء، والمهم المهم الوعي بما نأخذ واستيعاب هذا المأخوذ ليكون منطلقاً الى الجديد الذي انتفع به غيرنا ذوقاً وفكراً وحضارة دون أن تضيع شخصيتنا بل إن الجديد الذي نأخذه لا يكون جديداً اذا بقي في حدود التقليد والتجريب ولم يتحول الى تمثل وتبن وأصالة، ولنا من مقومات الشخصية ما يجعلنا أهلًا للاصيل وما دل على هذا الاصيل أو ألمح اليه في أقل تقدير.

من هذا الجديد الذي نحن بصدده مسألة الفن وصلة الادب بالفن والحياة ومنه المسرح والقصة بدلالتها الحديثة والمقالة في بنائها الحديث... وآخر المفهومات التي آل اليها الاسلوب والنقد والمذهب... وقد قطع الغرب في ذلك اشواطاً، وأخذنا منه شيئاً وحققنا وجودنا في مرحلة من مراحل الاخذ وعلينا أن نحققه في المراحل الأخرى متذكرين دائماً أننا لا نبدأ من صفر وان لنا من التراث الادبي واللغوي ما يملك عناصر الحياة والقوة ويكون قاعدة الانطلاق.

ان الرصانة مهمة لدى الأخذ والعطاء، فهي تحول دون الغرور الزائف أو الشعور بالنقص، كما تحول دون الأخذ الجامد الذي ينقل المادة من الكتاب الى زاوية من زوايا الجمجمة وانما هي تواجه المادة حياة وتتعامل معها في وعي رابطة اياها بالابداع والسلوك والمعنى الاخلاقي... الاجتماعي... الثوري.

ليست الثقافة التي نسعى اليها مادة فقط، وانما هي مادة وروح أو روح مذابة في المادة... ولنا ـ اذ نسلك هذه الطريق ـ خميرتنا الطيبة مستضيئين بالسياسة التربوية القائمة على تخصيص وتعميم، تخصيص بالوطن والامة ـ وهو حق لا يناقش فيه الا مغرض أو جاهل ـ وتعميم يرتفع بنا عن الغرور والعدائية والاستعلاء على الحقيقة، ويجعل القومية انسانية تبني الانسان.

ان الامة العربية اذ تعطي وتأخذ تحتفظ بشخصيتها، ويجب أن تحتفظ بشخصيتها، وتسعى الى تثبيت مكانها في العالم والاعلان عن الدور

الذي عليها أن تؤديه في بناء الحضارة جزءًا وكلّا.

في ضوء هذه المنطلقات... كان هذا البحث في الثقافة الادبية الذي من شأنه أن يوسع الافق ويُري القارئ، طالبا كان أم غير طالب، ما له خلال ذلك وما عليه، ماضيا وحاضراً ومستقبلا... لانه مواطن لا بد له من العلم بما لايّ مواطن جيد في العالم من ثقافة وتصرف على هدى الثقافة في أفق مديد.

ان الأفق هو المهم، اما «المعلومات» فهي وسيلة الى هذا الأفق. ان «الثقافة الأدبية» ـ باختصار ـ قراءة واعية ومناقشة للقضايا الرئيسة من أجل ذهن حضاري ونفس متفتحة للخير. وهي ـ في هذا ـ حاجة للطالب وغير الطالب، وللأديب وغير الأديب. انها من عناصر المواطنة الصالحة محليا وعالميا... ويبقى ـ بعد ذلك ـ رجاء المؤلف في أن يكون قد خطا خطوة ـ ولو قصيرة ـ في الطريق الذي هيّأه له رواد عرب وغير عرب في السعي الحضاري والمفهوم الثقافي والإعداد الأدبي.

علي جواد الطاهر

١ - الفن

الفن... كلمة أطلقت قديماً، وتطلق حديثا على أشياء كثيرة. ولكنها تختص بالرسم والنحت والرقص والغناء والموسيقى والتمثيل والادب والريازة (العمارة) وربما السينما. وتميز حينئذ -أي عندما تطلق على هذه الفنون- بصفة الجميلة، فيقال: «الفنون الجميلة». ويمكن الاستغناء عن هذه الصفة اذا كانت مفهومة من سياق الكلام. وتشتد الحاجة اليها لدى خشية الاختلاط بما هو ليس منها وهي ليست منه، وذلك حين تعد من الفنون: النجارة والحدادة والصياغة وكل الاعمال القائمة على المهارة، فهكذا كانت تعد قديماً، وانها لباقية في الاستعمال في عصرنا الحالي فالنجار البارع فنان، والحداد البارع فنان... ثم جاءت الاعمال التكنيكية... وقلنا الفنون التطبيقية... بل اننا نقول صحفي فنان، ورياضي فنان... على العموم وعلى اساس ما يتميز به انسان ما من غيره في البراعة والخفة والمهارة...

ولا نُعنى في درسنا هذا بغير الفنون الجميلة، وهي أول ما يتبادر الى الذهن عندما تطلق كلمة الفن؛ وعليه فاننا -هنا- غير مضطرين الى تخصيص كلمة الفنون بصفة الجميلة لدى الاستعمال.

وقد نشأت الفنون (الجميلة) من قديم الزمان لحاجة الانسان اليها، وظلت تتطور معه وتتعدد لانها جزء من حياته وطبيعة فيه. وكل ما يحدث ان تشتد الحاجة الى هذا الفن دون ذلك، وان تعترض فناً عثرات وتسعف فنا آخر مشجعات.

مارس الانسان الاول الفنون طبيعة، متفرقة دون أن يجمعها باسم واحد، لم يسأل نفسه عن تعريفها أو غايتها... لان ذلك لم يحدث له الّا بعد زمن طويل تقدم فيه وتوطدت حياته الاجتماعية، وانتظمت له شؤون فكرية... فكان لا بد أن يسأل ويبحث عن جواب لان ذلك أيضاً ـ من صفاته الرئيسة.

ولم تصل الينا محاولاته الاولى لبعدها ولضآلة ما وصل من الحضارات القديمة. وليس ببعيد أن يكون قد حدث شيء من هذا في الحضارات التي قامت في العراق أو في مصر، ويكفي لتصور وقوع ذلك الالمام بمادة تلك الحضارات بل زيارة لمتحف من متاحف آثارها... وقد بلغ فيها الفن هذا المبلغ من الدقة والجمال؛ ولكن الذي حدث أن الذي وصل الينا أكمل من غيره هو ما كان في الحضارة الاغريقية (اليونانية)، فقد كان لهؤلاء القوم الفنون كلها، وكانت لهم فيها نهضة، وكان لهم الفكر والفلسفة... فخاضوا في أمور الفن كما خاضوا في قضايا كثيرة... وانصب أكثر نشاطهم في ذلك على الشعر، وان كان الذي قالوه في الشعر يصلح للقول في الفنون الاخرى. واذا كانت كلمة الفن لديهم تطلق واسعة فتشمل ما يقوم على المهارة من الاعمال اليدوية ـ كالنجارة، واننا يجب أن نعلم ذلك، فان الذي يهمنا من كلامهم ما جاء على الفنون الجميلة ـ وهو غير قليل.

والفن لديهم محاكاة، أي تقليد الطبيعة، وهذه المحاكاة تحتمل الذم اذا كان القصد منها المحاكاة الحَرْفية التي لا يكون للفنان فيها شخصية كما هو رأي أفلاطون، ورأيه سيء بالفنون عموما وبالشعر خصوصاً. أما أرسطو فهو يقر المحاكاة، ولكنه يقر للفنان شخصية في الزيادة والتعديل.

ويريد أفلاطون من الفن أن يكون أخلاقيا يربي الفضائل ويحارب الرذائل، ويلح في ذلك الحاحاً لا هوادة فيه حتى انه ليفضل شاعراً أخلاقياً من درجة متأخرة على شاعر لا يراه اخلاقياً مع اعترافه انه من درجة متقدمة أو من أعلى الدرجات في الشاعرية.

ولم يكن الناس كلهم على هذا الرأي، فمنهم من يطلب في الفن المتعة

أو من لا يشترط تغلب الاخلاقية على العنصر الفني.

المسألة قديمة، وظلت تجري في النقاش ـ في كل زمان ومكان ـ على اختلاف في المستويات والأدلة والنتائج...

والصفة الاساس التي توصف بها الفنون (الجميلة) تمييزاً لها من أوجه النشاط الانساني الاخرى في الحياة اليومية والفكرية، هي الابداع، بمعنى أن انساناً معينا يبدع لوحة أو تمثالًا أو قصيدة أو... وكأنه يخلقها خلقاً فيحدث في الآخرين تأثيراً جماليا. وطبيعي انه لا يخلقها من العدم، وانما هو يستجيب بها لمؤثرات في الطبيعة والمجتمع تعمل في نفسه عملها، ولكنه، لشيء خاص به ـ ولنسمّه الموهبة ـ يتميز بأن يجعل استجابته على شكل لوحة أو تمثال أو قصيدة... لم يكن لايّ منها وجود في الطبيعة أو المجتمع ويؤثر بها في الآخرين ويهزم ويستثير اعجابهم ودهشتهم... ثم تقديرهم.

وكثيراً ما بعثهم الاعجاب الى عزو هذه المقدرة الخاصة الى ربات خاصة للفنون كما فعل الاغريق والرومان، او الى الشياطين كما فعل العرب في نسبة الشعر.

الفن ـ اذاً ـ ابداع... يعبر به انسان معين أوتي الموهبة في ذلك عن احساساته وخلجات نفسه استجابة لمؤثرات الطبيعة والمجتمع، ومن ثم ينقل تأثيره ـ أو يوصله الى الآخرين.

والتعريفات في ذلك كثيرة متعددة تختلف من عصر الى عصر ومن امة الى امة ومن فيلسوف الى فيلسوف... وقد وقفنا منها عند أعمها وأكثرها جمعا للعناصر بين الفنان والمتلقي ووسيلة الايصال والاثر الناتج عن ذلك... ومن التعريفات ما يخرج الى المجادلة والتجريد والابتعاد عن الاصل... ولهذا فقد يكون خير ما يقرب طالبا من مفهوم الفن أن يقترب من موادّه بمعنى أن يطيل النظر فيما هو بين يديه من شعر ورسم ونحت وموسيقى... أن يستمع الى الشعر والموسيقى وان يرتاد المعارض..

والمتاحف... وينوع على عينه المشاهد في ذلك بين حديث وقديم، عربي وغير عربي...

ولم يحاول الانسان التعريف وحده، وانما تساءل عن الغاية من الفن، الغاية من الشعر والرسم والموسيقى...، وهنا طال النقاش أيضا وتعددت الغايات والمواقف وربما أمكن اجمال الحال بموقفين رئيسين يمكن ان يطلق على احداهما: الفن للفن وهو الذي لا يرى أصحابه للفن غاية وراء التعبير في صورة جميلة، والفنان -لديهم- لا يفكر بالآخرين ولا بالتأثير فيهم ولا بالخِدْمة الاجتماعية. انه يبدع صورة جميلة اعراباً عن احساساته فقط.

ويمكن أن يطلق على الموقف الثاني: الفن للحياة بمعنى انه وسيلة من وسائل ترقية الحياة والنهوض بالانسان. انه يخدم المجتمع ويسهم في البناء، انه لا يكتفي بتصوير الحياة وانما يجب أن يعمل على تغييرها نحو الاحسن. ليس الفنان بمعزل عن المجتمع أو في برج عاجي، انه فرد من مجموع عليه ما على الآخرين، بل ان الذي عليه اكثر من الذي على الآخرين، ولا بد له من رسالة...

وكثيرا ما اشتد الجدل بين الطرفين وخرج الى المغالطة وابتعد عن الاصل. واننا اذا رجعنا الى الآثار الفنية نفسها وجدنا أروعها -وأخلدها- ما كان انسانيا ينير الدرب ويشيع الخير ويوقظ الافكار الطيبة. واذا وجد في الفن شر وخير فان ذلك لا يعني غلبة الشر، وانما يقتضي بحث الاسباب في الفنان نفسه، في ظروفه وأحواله المحيطة به وبنشأته، ويقتضي العمل على تهيئة الفرص المناسبة للابداع الخيِّر، فاذا نشأ الفنان خيِّرًا، جاء فنّه خيّرًا، وحدث ذلك طواعية.

أجل، فلا يأتي فن باكراه، والاكراه يمنح أنصار الفن للفن سببا للتعنت وحجة على الاخفاق في الفن للحياة. وقد تنبه العالم الى ذلك واستفاد من تجاربه في تهيئة جو للفنان يستحيل معه لديه الخير عقيدة فاذا استحال عقيدة جوّد وأبدع والا تعثّر وأخطأ... ومن هنا تردد مصطلح الالتزام والالزام... وكان الفرق بينهما كبيراً لان الالتزام يعني ايمان

الفنان بالمبدأ الذي يسعى اليه، ويعني الاختيار والحرية دون اجبار أو اكراه... أما الالزام فهو الامر والقسر والقوة وقد ثبت بطلانه وسوء نتائجه وضعف الانتاج الفني في أقل تقدير.

وقد صار اليوم اختيار الفنان لجانب الخير ممهداً لوضوح الرؤية لديه ولوعي المجتمع من حوله، ويكفي أن ينظر ازاءه فيرى عالمين: عالماً استغلاليا يقوم على الباطل والظلم ويحلم بسلطان مضى زمانه ويعمل على استعمار غيره ويستولي على خيراته ويسخِّر أيدي الناس وعقولهم لمآربه الخاصة وعالماً آخر يقوم على العدالة ويعمل على الانصاف وتوفير الحاجات والقضاء على الاستغلال الطبقي والاستعمار والعنصرية وكل شكل من أشكال السياسة والاجتماع التي تحط من شأن الانسان. ينظر الفنان ازاءه فيعرف اين يضع نفسه اذ يختار الجانب الخيّر فيخدم نفسه وامته والانسانية كلها فيرتفع فنه ويزدهر حاضراً ومستقبلًا.

ولم يعد خافيا على اي انسان ـ فضلا عن أن يكون هذا الانسان فناناً ـ ان التاريخ لم يخلد أثرًا فنياً عمل في جانب الظلم والطغيان، وصار واضحا جدا ان أكبر عار يجره فنان على نفسه وأسرته وقومه وقفة يقفها الى جوار المستغل الظالم، هذا الى أن أثراً يصنعه في ظل هذا الموقف لن يكون مبدعا ولن يستطيع ان ينسى نفسه وكرامته وحساب الاجيال نسياناً تاما وهو يزاول العمل الذي يريد له أن يكون ابداعياً.

ولا شك في أن الموقف بالنسبة للفنان في الوطن العربي من الوضوح بحيث لا يقبل ايّ خطأ، وقد قدم هذا الفنان ويقدم ما يدل على شرف قصده. ان الحال التي يعانيها العرب والمطامح التي يسعون الى تحقيقها تحدد نظرة الفنان على وجه الالحاح.

* * *

لقد عني الانسان منذ القدم بالفن، وحاول ان يعرّفه ويدرك غايته ويقول شيئا في أنواعه والفروق بينها، وازدادت هذه المحاولات مع الزمن

وتطوّر الفن والفكر وتراكم التجارب والآراء وأكثر ما عني بها واوصلها الفلاسفة، فكانت ضمن الفلسفة ثم توضحت وتميزت على انها فرع من الفلسفة، وأبرز ما جرى ذلك منذ القرن الثامن عشر وعرف هذا الفرع بالأسْتَتيك وترجمته علم الجمال ثم مضى قدما وتطور كثيراً واستقرت الاقطار الاشتراكية على أن الغاية من الفن انسانية اجتماعية اصلاحية ولا نقاش في ذلك، وهي حرب لا هوادة فيها على الفن العابث أو المنحل أو الذي يخدم الاستغلال أو الاستعمار، وعلى كل ما يدخل أو يمكن أن يدخل في «الفن للفن».

٢ ـ الادب

يمكن أن تطلق كلمة « الادب » ويراد بها معنى عام واسع يضم فروعاً مختلفة من النشاط العقلي فيها اللغة والدين والتاريخ والجغرافية والفلسفة والاجتماع... كما هو الشأن حين تسمع بكلية الآداب أو الفرع الادبي وحين تفتح كتابا لتاريخ الادب وهو يعالج هذه المواد ويزيد عليها الفلك والعلوم الصرف. وليس هذا المعنى العام للآدب من موضوعنا.

ويمكن أن تكون كلمة « الادب » لمعنى خاص بدائرة تقوم على النشاط اللغوي، يقع في قسم منها ما تكون به وسيلة للابداع كأن تأتي قصيدة أو خطبة أو قصة... ويسمى الادب الانشائي؛ ويقع في القسم الثاني من الدائرة مواد دراسة كالنحو والبلاغة والنقد وتاريخ الادب... تعتمد في الاساس من أهميتها ـ لدينا ـ على الادب الانشائي، وتعرف بالادب التعليمي (أو الوصفي)، وليس هذا الادب من الفن، ولا يدخل دائرة الفنون الا الادب الانشائي، وهذا الادب هو المقصود عندما يكون حديث عن الفن حتى لو لم يأت متبوعا بالصفة.

الأدب ـ اذاً ـ ولا موجب لوصفه بالانشائي ـ فن كالنحت والرسم والموسيقى... ولا يختلف عن هذه الفنون الا بالوسيلة التي هي اللغة، فهو ابداع أداته اللغة أو هو صورة لغوية جميلة. يقال فيه ما يقال في الفن لدى تعريفه وبيان غايته بين مدع ـ في ذلك ـ ان الادب للادب ولا شأن

له بعد ذلك بالاخلاق والاجتماع والتربية والسياسة... ومطالب بان يكون الادب للحياة.

ولا شك في شده الصلة بين الادب والحياة مذ نشأ وتطور يصورها ويمتلئ بها قوة. وكبار الادباء كبار في أفكارهم الانسانية التي أودعوها نماذجهم الخالدة التي تحدّت الزمن وبقيت محتفظة بروعتها. انك لا تكاد تجد -ولا تجد- ما ينافي الانسانية أو يعاديها أو يعرقل مسيرتها.

وفي تاريخ الفكر العالمي ما هو أكثر من هذا، فيه المفكرون الذين يوجهون الادب لخدمة الحياة ورفع مستواها وتحسينها فلا تبقى فيها رذائل ولا يسود جور؛ وفيه من الادباء من يقود هذه الافكار أو يؤمن بها ويجسمها وعن هذا الايمان ينبثق ابداعهم لدى الالتزام.

لقد اسهم الادب العالمي في خدمة الحياة عموماً وأسهم اسهاماً مباشراً في خدمة البلاد التي نبت فيها والأمة التي انجبته، فحارب الظلم والاستغلال واستنهض الغافلين عن حقهم وقارع المستعمر والدخيل.

واسهم الادب العربي -ولا سيما الحديث منه- في الحركات الوطنية والدعوة القومية وسعى الى ان يحتل مكاناً بين الادب العالمي وهو اليوم يؤمن صادقاً بواجبه نحو بلاده وامته ونحو الانسان في كل مكان، ويعدّ مبدأ «الفن للفن» بالشكل الذي آل اليه تخديراً وإبعاداً عن مواجهة الحقيقة وتنصلا عن خدمة القضايا الراهنة.

أجل... الادب فن وسيلته اللغة وغايته، غير الامتاع وتهذيب الذوق، الاسهام في بناء الحياة وتغييرها نحو الافضل... ليكتسب صاحبه دلالة المواطن الصالح. واذا أردنا التخفف من ثقل التعريفات وتجنب البحث النظري رجعنا الى مواد الادب نفسه، الادب الانشائي، نقرؤها ونتأملها ونرى علاقتها بنا وبالحياة... وتتمثل هذه المواد بالشعر والخطابة والقصة والمسرحية وغير ذلك مما تعرفه أو ستعرفه على وجه من التفصيل.

واعتادت الدراسات الادبية ان ترى الادب الانشائي قسمين هما: الشعر والنثر.

واعتادت هذه الدراسات ان تحصر الشعر بالوزن والقافية والعاطفة

والخيال على حين ترى النثر خالياً من هذه العناصر الاربعة وأنه يقوم على الفكر والمنطق.

هكذا ترى الدراسة، وقد يكون الامر في عمومه صحيحاً ولا سيما للذين اختاروا الاقتناع بالتفريق، وقديما فرّق الدارسون وأكدوا الفروق وبالغوا فيها؛ ولا نريد نحن ـ هنا ـ أن نبالغ في المخالفة ولكننا نحتكم الى عدد من روائع النصوص الادبية فيما اصطلح الناس على تسميته شعراً وفيما اصطلحوا على تسميته نثراً... فنجد للشعر وزناً وقافيةً وعاطفة وخيالًا... ولكنه لم يكن من غير معنى أو غير فكر، ولا نجد للنثر وزناً ولكننا نجد نوعاً من الوزن هو الايقاع الموسيقي الحاصل من تركيب الجُمَّل، ولا نجد قافية ولكننا قد نجد في نهاية جملتين أو أكثر ما يشبه أن يكون قافية، وصحيح اننا نجد غلبة للعقل ولكن هذه الغلبة لم تكن من الطغيان بحيث تجعل النص جامداً وتحيله علماً ومنطقا بل اننا كثيراً ما نجد حظا ملحوظاً من العاطفة والخيال في عدد من النصوص ونجد غلبة لهذين العنصرين في عدد آخر منها. ولا يمكن أن تجد على وجه الارض نصاً قائماً على المنطق والعقل فقط ويصلح أن يسمى أدباً انشائياً نثراً كان أم كلاماً موزوناً مقفى.

وتناقش الدراسة الفارق الزمني بين الشعر والنثر، والغالب في الرأي أن الشعر أسبق وجوداً من النثر، على الّا يكون المقصود بالنثر الكلام اليومي الذي يتفاهم به الناس ويتخاطبون، لان هذا ـ كما هو طبيعي ـ اسبق من الشعر ولكنه ليس موضوع الدراسة التي تقصد الى النثر الفني.

وتناقش المستقبل، وهي ترى عادة أن مجالات الشعر تقل يوماً بعد يوم وأن الحضارة القائمة تتطلب النثر؛ ولكن ينقض هذا الرأي من يعرف قيمة الشعر في الحياة ولا يتصوّر حضارة تكتمل من دون عناية خاصة بالفنون، وبالشعر الذي هو من هذه الفنون. ان الانسان لا يستغني عن الشعر وهو يكافح، ولا يستغني عنه وهو سعيد مطمئن...

واذا اطمأنت الدراسة الى أن الادب (الانشائي) شعر ونثر مضت تقسم

الشعر الى أنواع (أو أجناس) وتقسم النثر الى أنواع (أو أجناس) أخرى فجعلت للشعر الانواع الآتية: الشعر الغنائي (أو الوجداني)، الشعر الملحمي، الشعر التعليمي، الشعر المسرحي (أو التمثيلي - وفيه المأساة والملهاة)؛ وجعلت للنثر الانواع الآتية: القصة، الخطابة، الرسالة، المقامة، المسرحية، المقالة، السيرة... وتختلف هذه الانواع كمًّا وكيفاً من أمة الى أمة ومن عصر الى عصر.

وكان القدماء - قبل العصر الحديث - من الاوربيين يعنون بالتقسيم عناية كبيرة ويحملون الانواع معنى نقدياً مهماً؛ فهم يفصلون بين نوع ونوع فصلًا تاماً وكأن الواحد منها عالم قائم بنفسه له شروطه وحدوده التي يجب الا يتعداها فلا يأخذ من غيره ولا يعطي.

ثم أخذ هذا المعنى النقدي يضعف من القرن التاسع عشر... اذ امكن المزج بين نوعين بل أمكن رؤية الشعر خلال صفحات النثر.

ولاحظ دارسون آخرون ضعفاً آخر في التقسيم، خلاصته أنه قائم على المظهر أي أن أساسه شكلي فهذا شعر وهذا نثر، على حين هناك اساس اقوى من هذا وهو جوهري أدّى الى تصنيف آخر يقسم الادب الانشائي الى قسمين: الذاتي والموضوعي. ويقصد بالادب (الانشائي) الذاتي ما يبرز فيه شخص الاديب مباشرة بضمير المتكلم، فالعاطفة عاطفته مباشرة، والفكرة فكرته مباشرة... وانت ترى الاديب نفسه خلال ملامه؛ ويقصد بالادب (الانشائي) الموضوعي الادب الذي يعرض الاحداث والافكار والعواطف على لسان شخوص آخرين غير الأديب، وفي حركاتهم وسكناتهم، فيهم يسلكون حسب أمزجتهم وعقلياتهم، فيهم المرء ونقيضه، القاتل والمقتول، المحب والمحبوب، الذكي جدًّا والغبي جداً... ولا نرى خلال ذلك الاديب نفسه ولا نفكر فيه، لاننا، في وقت القراءة أو السماع أو المشاهدة، اذاء آخرين غيره، متنوعين، متعددين...

وعلى هذا أمكن أن نضع تحت الادب (الانشائي) الذاتي الانواع الاتية: الشعر الغنائي (الوجداني)، الخطابة، المقالة... وتحت الادب

(الانشائي) الموضوعي: الشعر الملحمي، الشعر التعليمي، المسرحية (شعراً ونثراً)، القصة، المقامة.

ولا يسلم هذا التقسيم من المؤاخذات لانك يمكن ان تجد ذاتية في أدب موضوعي وموضوعية في ادب ذاتي، تجد موضوعية مثلًا في المقالة، وتجد ذاتية مثلًا في القصة. ويمكنك ان ترى الملحمة في نوع من الروايات الضخمة، وترى من الانواع ما يأتي موضوعياً مرة وذاتياً مرة مثـل الرسـالـة والسيرة.

اننا نذكر هنا تقسيم الادب الانشائي الى شعر ونثر او الى ذاتي وموضوعي من باب العلم بما وقع لدى الغربيين ويمكن أن يكون منه في أدبنا القديم والحديث الذي لم يلق هذه العناية «بالنوع»... وهو ما يدخل عنصراً في الثقافة العالمية. ان التصنيف -اي تصنيف علمي- مظهر حضاري تزاوله الامم لدى استقرارها وتوضح الحدود لديها، وقد ميّز العرب في الكلام بين الشعر والنثر، وميزوا في النثر الخطابة والكتابة ولهم في ذلك آراء قيمة في كتب الادب والنقد التي بقيت لنا منهم. كما انهم هيأوا لنا مصطلحات يمكن ان تلمح الى نوع كالحكاية والرسالة والمقامة والسيرة. مما لا يستغني عنه باي حال من الاحوال. اقصد حال «التقسيم» الى أنواع والتزام هذا التقسيم، والحال التي تؤخذ به الانواع في حدود المصطلح لأسمائها وتطور هذا المصطلح. لأن الذي بقي مهماً في الحضارة القائمة، من الأنواع، أسماؤها، وقد صارت مصطلحات لمسميات معروفة لدى المتكلم أو السامع: الشعر الغنائي، الشعر التعليمي، الشعر الملحمي، المسرحية (شعراً ونثراً)، القصة، الخطابة، الرسالة، المقامة، السيرة، المقالة... ماذا تعني هذه المصطلحات، كيف تطورت في العالم، وفي العالم العربي؟ هذا هو الذي صار مهماً أو المهم الاول.

ولهذا سنبني فصول الكتاب على هذه المصطلحات لدى الكلام على الادب الانشائي (أي الابداعي)... اما الأدب التعليمي -اي الادب غير المبدع الذي يتخذ من الادب المبدع مادته وموضوعه وشاهده... فاننا سندرسه في فصل خاص تحتل منه علوم اللغة العربية مكان الصدارة.

٣ ـ الشعر الغنائي (الوجداني)

الشعر العربي القديم كله غنائي (وجداني)، ولذلك لم تكن ضرورة الى وصفه وتخصيصه، فاذا قال القائل: الشعر، فمعنى ذلك ما يساوي الشعر الغنائي (أو الوجداني) لدى الامم التي يتنوع فيها الشعر كاليونان.

وفي هذا ما يسهل علينا المقصود بالشعر الغنائي، فما علينا الا ان نستعرض الشعر العربي ـأجود الشعر العربي وأخلده ـ بالطبع ـ مما كان قبل الاسلام وبعده، نتأمله ونحاول تحديد الصفات الغالبة فنلاحظ فيه ما يلاحظه الدارسون في كل شعر غنائي لدى مختلف الامم، ونلاحظ:

ان الشاعر يتكلم بضمير المتكلم (والمتكلمين أحياناً) ليعرب عن تجربة عاناها مباشرة في الطبيعة أو المجتمع فأججت عاطفته (وانفعاله) وأثارت خياله (وأفكاره)، وهو في كل ذلك ازاءنا، هو هو، صريح في حبه وكرهه ورأيه وسلوكه، في ذهابه وايابه، في أقواله وأعماله؛ وكثيراً ما وصفت هذه الحالة بالذاتية.

ولا بد من أن يكون هذا الشعر أقدم شعر قاله الانسان، لسبب بسيط هو انه لا يقيد صاحبه ـ لدى البداية في الاقل ـ بقيود كثيرة، فما هي الا ان يتعرض لتجربة من خير أو شر فيتأثر فيقول كلاماً موقعاً في عدد محدود من المفردات، فيرتاح للقول، وينقله الى أقرب الناس اليه فيحدث فيهم ارتياحاً لما بينه وبينهم من صلة اجتماعية رابطة.

وتتكرر الحال، وتتعدد الخبرات لديه ولدى آخرين فيطول القول ويخرج من الشطر الى البيت ومن البيت الى المقطوعة ومن المقطوعة الى القصيدة، ويقوى الوزن خلال ذلك وقد يتعدد باختلاف الاحوال التي يمر بها القائل واختلاف الاشخاص القائلين انفسهم. وربما دعا تمييز هذا الكلام من الكلام المألوف لدى التفاهم اليومي الى ايجاد اسم خاص هو الشعر عند العرب وما يقابله عند غيرهم.

وشرع هذا الكلام الخاص ينهي الأبيات منه بايقاع خاص يلتزمه في اكثر من بيت واحد ثم في عدة ابيات تطور فيها الى ما يعرف بالقافية، وقد مر الشعر العالمي بهذه الادوار فكان له وزن وكانت له قافية ولكن الشعر العربي تميز بالقافية الموحّدة في مجموع القصيدة.

ويصحب هذا التطور توسع في دائرة الشاعر كأن يخرج عن الحدود الضيقة من احساساته الخاصة الى المشاركة في احساسات جماعته وقومه فتتنوع الدوافع الى قول الشعر وتدخل افراح المجتمع وأتراحه في العوامل الدافعة الى القول.

تنظر في هذا الشعر العربي الذي وصل الينا على مر العصور فتراه ضمن صفة الذاتية التي ذكرناها يتوزع الى أغراض (أبواب أو فنون) تبعاً للباعث الذي يدفع الشاعر الى القول بين الحب والكره، والرضى والسّخط والامل والالم؛ ومن أشهر هذه الاغراض: الغزل، الفخر، الحماسة، المديح، الرثاء، الهجاء، الوصف، العتاب، الحكمة...

والذاتية هنا ليست ذمّاً وليست أنانية وأنما هي الاندفاع المباشر الذي يطالعنا به شخص الشاعر خلال كلماته، ويبقى -بعد ذلك- أن يبدو هذا الاندفاع -كما هو في كثير من هذا الشعر- فرديّاً يعرب عن انسان بعينه في حبه وكرهه، وفيما حقق ويريد أن يحقق: أنا، انا امرؤ القيس، أنا المتنبي، انا الجواهري...؛ أو أن يبدو اجتماعياً، كما هو في الشعر الذي يقوله صاحبه وهو جزء من كل لدى السراء والضراء ولا شك في انه يمثل -بذلك- مرحلة متقدمة وتفكيراً واسعاً ونظرة حكيمة ولدينا عليه الامثلة

الكثيرة لدى زهير وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلّزة، وفي الشعر الاسلامي، ولدى ابي العلاء المعري... والجواهري...

أريد أن أقول ان الغنائي (الوجداني) لا يعني دائماً الفردية الضيقة، وقد برهن العصر الحديث ـ خصوصًا ـ على سعته اذ استوعب الوطنية والقومية والانسانية والقضايا الاجتماعية من محاربة التقاليد البالية والجهل الى الدعوة الى السفور والمساواة... فكان الشاعر فيه جزءاً من كلٍّ شعوراً وتضحية وحماسة، وربما وقف احياناً في مقدمة المجموع وطليعته.

هو ذاتي ـ اذاً في فرديته واجتماعيته، وهو ذاتي اذ يكون حساسياً عاطفياً في هذه وهذه؛ ولا يخرج عن الذاتية عندما يبدو عليه طابع من الهدوء في الموضوعات التي تستدعي التأمل وادامة النظر كما يجري احياناً في الشعر القديم وكما آل اليه كثير من الشعر المعاصر. لان الذاتية ـ كما قلنا ـ هي ان ترى الشاعر مباشرة وراء كلماته، وهو لا يخفي عليك ضمير المتكلم في كثير من الاحيان... مع ملاحظة سبق أن ألمحنا اليها اذا اشترطنا النظر في أجود الشعر العربي وأخلده، وكأننا قصدنا بذلك الى التنبيه على أن «كميات» وردت ـ وترد ـ على أنها شعر (غنائي، وجداني) وهي كذلك من حيث المظهر ولكنها لدى المخبر من الضعف بما يدعونا الى اهمالها واخراجها عن الشعر الغنائي وعن كل شعر حتى لو لبست لبوس الغرض الاجتماعي النافع أو الوطني أو القومي لان الاساس في الدراسة يقوم على التجويد فقط، وما كانت هذه العناية بالشعر لتكون لو جاء رديئاً.

وما يقال في هذا عن الشعر العربي يقال عن أي شعر آخر في العالم له هذه الصفات فيما هو كائن ويكون. ولكن الذي حدث ان في الامم ما كان لها اكثر من نوع أدبي واحد تكتسب أسماء خاصة تبعاً لصفحات خاصة تميزها من بعضها، فكان طبيعياً ان تلحق بهذا الشعر الذي اكتفى منه العرب بالاسم وحده صفة فقالوا: الشعر الغنائي تمييزاً له من الشعر التعليمي، والشعر الملحمي، والشعر المسرحي. وأقدم ما ورد هذا ـ فيما نعلم ـ وأكثر ما درس منه ما كان في بلاد الاغريق (اليونان)؛ ولك أن

تقول ـ في هذه الحال ـ بكل بساطة ان الشعر الغنائي هو ما لم يكن شعراً تعليمياً أو ملحمياً أو مسرحياً. أما اذا أردت الدقة فان أهله يحدونه بوزن خاص وهو لديهم ـ غنائي لانه يأتي على هذا البحر الذي يعرفونه جيداً في لغتهم.

وتقول الرواية أن الاصل في تسميته بالغنائي أنه كان يغنى، وهم لا يقولون غنائي بلفظة حروف الفعل غنّى يغني... وانما يقولون: انه « ليرِك » نسبة الى « اللير » وهي آلة موسيقية كالربابة أو القيثارة يذكرون انه كان يغنّى عليها (بمصاحبتها)، ولو أردنا ترجمته حرفياً لقلنا الشعر الربابي أو القيثاري، ولكننا لم نذهب الى هذا وانما ذهبنا الى الروح السائدة فيه فقلنا: وجداني كأنه ينبعث من « وجدان » الشاعر مباشرة، ونظرنا الى ما آلت اليه كلمة « ليرك » من الغنائية عند قومها فقلنا: غنائي، فقد احتفظ شعرهم بطابعه الخاص ـ من الذاتية والاندفاع والعاطفة الفردية... دون ملازمة للآلة الموسيقية.

يحتل الشعر الغنائي لدى اليونان مكانة عالية وفيه الذي يعرب به الشاعر عن احساسه الشخصي الفردي، وفيه الذي يعرب به عن عالم واسع من مجتمعه ووطنه، وقد كان لهم في هذا وهذا اعلام اشتهرت منهم في الضرب الاول صافوا، واشتهر في الثاني بندار.

ولم يكن للرومان شيء يذكر من الشعر الغنائي وان اشتهر في ذلك شاعرهم الكبير هوراس وكان يرى في الشعر اليوناني مثله الاعلى.

ولم يخل عصر من الشعر الغنائي ولكنه بلغ في أوربا درجات عالية، لعلها أعلى ما رأى من درجات ـ في أواخر القرن الثامن عشر حتى أواسط القرن التاسع عشر... وكان من كبار شعرائه في المانيا گوته وشيلر، وفي انكلترة بيرون وشلي، وفي فرنسا لامرتين وفكتور هيگو، وفي روسيا پوشكين...

ولم ينقطع ـ بعد ذلك ـ وتتابعت عليه صفات خاصة في مراحل تطوره وشغل الشاعر الفرنسي بودلير مكاناً خاصاً، وشرع الشعر منذ أواخر القرن

التاسع عشر يكون حرًّا بثورته على الوزن والقافية... وانتشر هذا الشعر في العالم وتأثر به العرب ونظموا فيه ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية وانتهوا في اهم تجاربهم الى التضحية بالقافية والاحتفاظ بشيء من الوزن (هو التفعيلة).

واذا كان في أحد اتجاهاته قد مال الى الفن للفن فان ذلك لم يدم طويلًا، حتى اذا كان القرن العشرون وتقدمت عقوده برز في العالم شعراء التزموا قضية الشعوب ورفعوا علم الثورة على الاستبداد والطبقية وكان من مشهوريهم في روسيا: مایاکوفسكي، وفي فرنسا اراگون وفي اسبانيا لوركا، وفي شيلي نيرودا... وفي تركيا ناظم حكمت... ولهؤلاء الشعراء تأثير عالمي امتد الى عدد من الشعراء العرب.

٤ ـ الشعر التعليمي

للشعر التعليمي معنيان: خاص وعام. ولا بد أن يكون العام أسبق في الوجود وأوسع انتشاراً في الامم. ومنه ما وجد قبل التسمية، يوم لم تكن غير كلمة « شعر » ولما تتحدد « الانواع ».

العام يعني الشعر الذي يتضمن ما ينفع السامع في سلوكه وتصرفه في الحياة ازاء الناس والاحداث برأي أو حكمة أو نصيحة أو وصية؛ مادته الحقيقة المقررة المعترف بها ثمرة للتجربة وطول التأمل، يدفع الى اذاعتها عامل عقلي تربوي، يكثر صدوره على شكل محدد من جملة مفيدة في بيت أو ابيات تستوعب الدلالة وتركزها، ويجد السامع لها وقعاً خاصاً في نفسه، ويسهل عليه ادراكها وحفظها والاستشهاد بها كما يسير المثل بين الناس.

ترد هذه الحقائق بهذا الشكل مستقلة في بيت أو بيتين أو مقطوعة أو قصيدة على مقدار التجربة التي يمرّ بها الشاعر ومدى تمكنه وتقدم الزمن بالتطور الشعري؛ وترد خلال الشعر الغنائي اذ تبرز بشكلها المتميز وفكرتها المحددة خلال القصيدة الغنائية.

اذا صدرت هذه الحقائق ـ والآراء ـ عن شاعر يمتلك الموهبة اللازمة والتمكن من الاداة والايمان بما يقول لدرجة الانفعال، جاء شعره التعليمي هذا جميلاً، من الشعر الحق بل الغنائي الجميل؛ والا كان كلاماً موزناً

(مقفى) خالياً من الروح، وخرج -بذلك عن الشعر الحق ويصير سبة على النوع لدى اصحاب الذوق السليم. وكثيراً ما يحصل الامر.

والخاص يعني أن يتخذ الشاعر موضوعاً لقصيدته مادة من مواد المعرفة كالفلاحة والملاحة والأنواء يعلم بها السامع كما يفعل المعلم أو المجرب الذي يريد ان ينقل معلوماته الى الناس ليفيدهم ويعلمهم... وقد يبالغ آخرون فيتخذون لقصيدتهم مادة علمية في النحو أو الطب أو الكيمياء... ومعلوم ان هذا مركب صعب لانه يزج بالشعر في غير ميدانه ويسهل على من لم يكن شاعراً ادعاء الشعر؛ ويؤدي -فيما بعد- الى الاستهانة بالنوع (التعليمي). وهو ما حصل في نهاية الحال.

* * *

تقول ليست هذه المواد التي يطرقها التعليم من مألوف مواد الشعر. وقولك صحيح، لاننا ألفنا الشعر يقوم على العاطفة والخيال وما اليهما، وليست الزراعة ومتابعة فصول السنة من المألوف في الشعر. وقولك صحيح، وهو منبثق من ألفة لنوع واحد من الشعر هو الغنائي، وان شعراً يتناول الفلاحة والانواء الجوية وما اليها ليس بشعر غنائي، ولا أدل على ذلك من أن أهله عزلوه في نوع خاص سموه: التعليمي.

وتسأل: كيف يتحدث المرء عن الفلاحة والانواء... ويأتي كلامه من جيد الشعر؟ وسؤالك وارد، لاننا رأينا الشعر الذي يتناول مثل هذه الموضوعات جافاً لا روح فيه وكأنه دفتر خاص لمادة علمية. ولكن الذي حدث في تاريخ هذا الضرب من الشعر التعليمي ان احتوى شعراً اعترف به الناس والنقاد على أنه من جيد الشعر وأجوده، وأنه شعر بمعنى الكلمة، وأن أصحابه شعراء كبار. والشاهد الذي يقدم عادة في مثل هذه الحال، ما وجد في بلاد اليونان، وفي قرون بعيدة من تاريخها كالقرن الثامن قبل الميلاد، وقد اشتهر منهم في ذلك علم سار اسمه مسير المثل وخلد على مر الزمن، هو هسيود (هزيود) صاحب قصيدة «الاعمال والايام» التي جاءت في ٨٢٦ بيتًا فيها الامثلة الاخلاقية والحكم والنصائح والمعلومات عن

الاقتصاد والزراعة والملاحة نظمها الشاعر خلال تأملات شخصية وتجارب منحتها القوة وعنصر التأثير وجعلتها ـ بما لهسيود من موهبة ـ شعراً حقيقياً.

ان الذي يخرج بالتعليم عن الجمود هو الخروج عن المادة المحدودة الى العالم الواسع والمشاعر الخاصة، زد على ذلك أن هذا الضرب من الشعر كان في عصر لم يكن فيه فاصل بين العلم والفكر والاحساس الخاص.

ولم تستمر هذه الحال لليونان، فقد كان الزمن يسير في طريق تمييز الاشياء والتفريق بين الشعر والعلم ولم يعد الشعراء الحقيقيون يرتضون لانفسهم اتخاذ موضوعات العلم والفلسفة مادة لشعرهم، فاذا اراد عالم أن يطرق باب الشعر بمادة علمية اتضح ضعفه وبدا التكلف عليه ولم يحقق من الشعر غير مظهره الشكلي.

وحين صارت الاسكندرية (منذ القرن الثالث ق.م) موئلًا للحضارة اليونانية غلب عليها عنصر العلم والتعليم وصحب ذلك كثرة النظم للعلوم والمعارف اي كثرة الشعر التعليمي الجامد الجاف الذي يحفظ العلم ولكنه لا يتوفر على عنصر الشاعرية. ونال أراتوس شهرة بين اولئك العلماء ـ الشعراء واشتهر بديوانه «الظواهر» ولكنك اذا فحصت هذا الذي سمي ديواناً في ضوء الشعر الصحيح وجدته كتاباً في علمي الفلك والأنواء جاء في قالب الشعر.

وزاول الرومان الشعر التعليمي وحققوا له نجاحاً كبيراً ونماذج ترفع من شأنه عالياً، فلقد تهيأ لهم شعراء كبار يكنون للشعراء اليونانيين الكبار الاعجاب والتقدير ويحاولون أن يقتفوا أثرهم بمثل ما أتوا، وزاولوا الشعر التعليمي ضمن هذا المنطوق معتمدين على مواهب كبيرة يخرجون بها من حدود الجامد المقرر الى المرونة والتجربة الذاتية. وهكذا اشتهر لديهم لوكريس الذي ألف عن «الطبيعة» وفرجيل صاحب «الرعويات» وهو رأس ناظم «الرسائل».

وتُعَدُّ القرون الوسطى من التاريخ الاوربي أكثر العصور تعليمية وهجاء. وكان لها في الشعر التعليمي ـلذلكـ روايات (حكايات) منظومة فيها الهجاء السياسي الذي يكثر ايراده على ألسن الحيوانات، اشتهر منها «روايات الثعلب» و«رواية الوردة»... الى جوار كتب علمية وتربوية يمازجها الهجاء كذلك.

وسارت العصور الاخرى تزاول الشعر التعليمي، وتعنى على وجه الخصوص بنظم «فن الشعر» واشتهر في ذلك «فن الشعر» الذي نظمه الشاعر الفرنسي بوالو (اواسط القرن السابع عشر) و«مقال في النقد» الذي نظمه الشاعر الانكليزي پوب (مطلع القرن الثامن عشر).

وللمعروف (لدى الدارسين الفرنسيين) أن القرن الثامن عشر زمن عقل تضاءل فيه الشعر الحق، وهو ـبهذاـ فرصة لقول الشعر التعليمي. واذا كان من مشهوري هذا القرن الاديب الفرنسي الكبير ڤولتير، فان ڤولتير ارتاح لهذا النوع من الشعر ونظم فيه كثيراً، من ذلك «أحاديث عن الانسان» و«الدين الطبيعي» و«رسائل» متعددة.

وكان الشعر التعليمي هذا خلال ذلك كله يجري نحو الجفاف والاختصاص بضبط العلوم وتسهيل حفظها عن طريقه... ويزداد جموداً يوماً بعد يوم وصار عيباً واضمحل ولم يعد أحد يزاوله أو يدّعيه واستقر الرأي الصحيح ان يأتي الكلام على المادة العلمية والتأليف فيها نثراً، لان النثر يركز ويوضح ويوصل المادة الى السامع على وجه أكثر بساطة ويسراً.

* * *

وقد عرف العرب الشعر التعليمي عامة وخاصة، ولكنهم لم يميزوه بنوع مستقل أو اسم بعينه فهو لديهم شعر على أي حال ولا سيما ما كان منه بالمعنى العام؛ وفي هذا العام جيد كثير لا سيما ذاك الذي يصدر عن شعراء كبار يوردونه خلال شعرهم (الغنائي) جزءاً لا يتجزأ من القصيدة تميزه مادته الفكرية وقالبه المرصوص، تجده قبل الاسلام لدى زهير وطرفة واستمر بعد الاسلام استمرار الشعر نفسه وكان المتنبي أكبر من برع فيه

اذ بثَّ في شعره العالي أبياتاً عالية فيها الحكمة والمثل ويجد فيها السامعون احوالهم وتجاربهم ويسدون بها حاجتهم المتكررة للاستشهاد. والامثلة كثيرة جداً، واذا كان لا بد من التمثيل فلنذكر:

اذا رأيت نيوب الليث بارزة
فلا تظنَّن أن الليث يبتسم
كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا
وحسب المنايا أن يكنّ أمانيا
لا يعجبن مضيماً حسن بِزَّته
وهل يروق دفيناً جودة الكفن
وكل امرىء يولي الجميل محبّب
وكلُّ مكان يُنبتُ العِزَّ طيبُ

وكما في الشعر التعليمي بالمعنى العام جيّد كثير، فيه رديء كثير، واكثر ما يرد هذا الرديء عندما تقوم عليه قصائد او مقطوعات مستقلة به في الزهد والحكمة والنصائح والمواعظ والفلسفة فيأتي حينئذ جافاً فاقداً لعنصر الغنائية الاساس في الحماسة والاندفاع والتصوير ويزداد جفافه عندما يقتصر على الذهن ولا تعلو الفكرة المقدمة على السطحية ثم يزداد اكثر واكثر عندما يكون مزاولوه من غير موهبة او من ذوي المواهب المحدودة.

واذا اشتهر هذا الشعر أو سار على الافواه والازمان فلا يدل ذلك على جودته وبراعته وانما يدل على انه قريب من عامة الناس سهل الفهم عليهم ويساعد قالبه المحدود على الحفظ ثم الاستشهاد به عندما تعتري المرء حالة من الحالات الداعية ـ من ساعات الألم والبؤس عادة ـ التي يتكرر حدوثها في المجتمع الانساني، فيجد هذا المرء حينئذ في هذا الشعر ما يناسب حاله ويسكب على جفافه فيض العاطفة التي هو فيها ازاء الحال التي يعانيها. فما أسهل ان تقول:

لا تنتهي الا نفس عن غيّها ... ما لم يكن منها لها زاجر

او تقول:

والنفس كالطفل ان ترضعه شبّ على
حب الرضاع وان تفطمه ينفطم

او تقول:

عليك بالعدل ان ولّيت مملكة   واحذر من الظلم فيها غاية الحذر

واشتهر ابو العتاهية بشعر الزهد، ولكنه لا يخرج فيه عن التعليمية السهلة، ولك ان تفتح ديوانه من أي مكان لترى مثل قوله في القناعة:

شدة الحِرص ما علمت وضاعهْ   وعناءٌ وفاقةٌ وضراعَهْ
انما الراحة المريحة في اليأ   سي من الناس والغنى في القناعة

وظل هذا النفس التعليمي الرخيص يزداد ويقوى كلما تقدم الزمن وقل الشعراء الحقيقيون وفسد الذوق ولا سيما في القرون التي اعقبت سقوط بغداد. ولم يخفف حدة الاعجاب بالشعر التعليمي الجامد الا بدء النهضة الحديثة ورجوع الناس الى الاصيل من الشعر العربي او اطلاعهم على نماذج من الشعر الاجنبي الحقيقي، فتحسنت الأذواق تدريجاً، أقول تدريجاً لأن الشعر الحديث لم ينج من التعليمية في سهولة وانك لواجد امثلتها في دواوينه وفي غرضه الاجتماعي على وجه الخصوص. وفي ديوان الرصافي ـ مثلًا ـ الكثير الكثير منه، وهو القائل:

هي الاخلاق تنبت كالنبات   اذا سقيت بماء المكرمات

ورددها الناس بعد لمعناها وليس لما فيها من شاعرية.

ثم لم يلبث الذوق ان ازداد سلامة فعاف هذا الضرب من الشعر وعابه بالتقريرية وجعل تعليميته نقصاً.

أما الشعر التعليمي بمعناه الخاص أي نظم المادة العلمية شعراً لضبطها وتسهيل حفظها فهو ظاهرة يمكن ان تقترن بما كان للعرب من اهتمام كبير بالعلم والتعلم والتعليم، وبما يدفع حرص الاستاذ ـ والطالب ـ خلال ذلك الى

التنويع في أساليب التعليم والتفكير بطريقة من غير الطرائق المألوفة... ويكون النظم حينئذ طريقة خاصة -ان لم تكن جديدة. وهكذا ألّفت قصائد -طويلة عادة- في الصوم والصلاة ومناسك الحج وفي النحو والعروض والطب والكيمياء... وكان الناس يقبلون على هذه القصائد ويحفظونها كما يقرؤون أي كتاب في علم من هذه العلوم غير ناظرين -عادة- الى الجانب الشعري كأنهم يكتفون منه بالمظهر وحده من وزن وقافية عارفين ان المؤلف استاذ أو عالم وليس شاعراً بمعنى الكلمة، وربما سارت لديهم كلمة «شعر علماء» دليلًا على الضعف والركة.

والشعر التعليمي بهذا المعنى الخاص كثير في التراث العربي ولكنهم لم يميزوه باسم خاص على علمهم أنه ليس الشعر الشعر حتى ان شاعراً كالطغرائي عندما نظم مقطعات في الصنعة (أي الكيمياء) لم يدخل هذه المقطعات في ديوانه. ولعلهم اقتربوا من هذا الاسم الخاص حين تحدثوا عن الشعر فيه باسم النظم وعن القصيدة باسم المنظومة.

واشهر ما اشتهر في هذا الميدان منظومة في النحو عملها ابن مالك (في القرن السابع الهجري) فبلغت ألف بيت وذاعت باسم الالفية. وفيها يقول:....

كلامنا لفظٌ مفيدٌ كاستقمْ
واسمٌ وفعلٌ ثم حرفٌ الكَلِمْ
بالجرِّ والتنوين والنِّدا وأل
ومُسْنَد لِلأسْم تمييز حصل
بِتا فعلتَ وأتَتْ ويا آفعلِي
ونونِ أقبلَنَّ فعلٌ يجلي

وتضاءل هذا الضرب من النظم في العصر الحديث ثم اضمحل، ولكن حدث ان الشعراء عندما اتصلوا -لاول مرة- بالمخترعات الحديثة وبالنظريات العلمية حسبوا أن الكلام فيها تجديداً فزاولوا النظم، وأكثر

من اشتهر في ذلك الزهاوي حتى عد نفسه صاحب نظرية تنفي « الجاذبية » وتثبت مكانها « الدفع » وأجرى ذلك وامثاله نظماً.

ثم زالت هذه المحاولات بزوال جيل الزهاوي فقد عافها الذوق وترفع الشعراء عن مزاولتها وأنف القراء عن الاقبال عليها... وصارت كلمة « النظم » اذ تطلق عليها تعني الضعف والجفاف... والتحقير.

* * *

ومن الدارسين من يدخل في مصطلح الشعر التعليمي ضرباً من القصائد تتضمن حكايات قصيرة يجري أغلبها على لسان الحيوانات فيها للسامع عبرة أخلاقية أو اجتماعية تنفعه في سلوكه اليومي وتصرفه مع الناس فتحثه تارة على الصدق والعدل والاريحة... وتحذره حيناً من رفاق السوء والمنافقين والمحتالين.

لا بد من ان تكون مثل هذه الحكايات الشعرية قد وجدت في المجتمعات القديمة، واشتهر منها في العالم ما يعرف بحكايات ايزوب (ايسوپ). وحقيقة هذه الحكايات ترجع الى أديب يوناني من أهل القرن السابع ـ السادس ق.م عرف عنه أنه ألف حكاياته نثراً على ألسن الحيوانات مضمناً اياها حكماً وتجارب ونصائح وهجاء السلطان الجائر، ومن تلك حكاية « الضفادع التي تطلب ملكاً » يحرض بها الاثينيين على أن يتخلصوا من ملكهم المتجبر (پسسترات). وطبيعي الّا تمر تلك الحكايات دون عقوبة شديدة تقع على صاحبها. وجاء ـ بعد قرون من وفاته ـ شاعر يوناني حول حكايات ايزوب شعراً فنجح نجاحاً كبيراً تابعه عليه كثير من الشعراء من مختلف الامم والعصور، منهم الروماني فدر... ولكن الشاعر الذي حاز شهرة أبعد وأوسع أثراً هو الشاعر الفرنسي لافونتين (من القرن السابع عشر) وقد ارتفع بها الى مصاف كبار الشعراء. وسار على نهجه كثيرون لم يحققوا شيئاً يذكر من منزلته على حين بقيت حكاياته خالدة تتوارثها الاجيال وتترجمها الامم يستمتع بها الكبار والصغار.

وعرف العرب هذا الضرب من الحكايات القصصية التعليمية على ألسن

الحيوانات، ومن مشهور الآثار في ذلك نقلهم كتاب كليلة ودمنة (الذي ترجمه ابن المقفع الى العربية نثراً) الى الشعر، وتعددت هذه النقول ولكنها فقدت معَ الزمن ومما بقي منها «نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة» الذي عمله ابن الهبّارية (المتوفى اوائل القرن السادس للهجرة). والكتاب مطبوع.

وعمل ابن الهبارية كتاباً آخر من الشعر القصصي متأثراً فيه بكتاب كليلة ودمنة سماه «الصادح والباغم». طبع مراراً.

واذا كنا قد ذكرنا تميز الشاعر الفرنسي لافونتين بهذا الضرب من الشعر، فلنذكر أنه تأثر في حينه «بكليلة ودمنة» الذي عرفته اوربا عن طريق الترجمة العربية.

ولدى اتصال الغرب بالشرق في العصر الحديث واطلاعنا على آثار الغرب الادبية ومنها حكايات لافونتين ترجمناها الى العربية وحاولنا نظم الحكايات التعليمية وكان شوقي أبرز وأبرع من عمل ذلك. وقد جمعت هذه «الحكايات» فاحتلت مساحة كبيرة من الجزء الرابع من ديوانه (الشوقيات) منها: الصياد والعصفورة، البلابل التي رباها البوم، الديك الهندي والدجاج البلدي، ملك الغربان وندور الخادم، الاسد ووزيره الحمار... ومنها، الثعلب والديك:

برَزَ الثعلب يوماً ... في شعار الواعظينا
فمشى في الارض يهدي ... ويسبُّ الماكرينا
ويقول الحمدُ للـ ... ـه اله العالمينا
يا عباد الله توبوا ... فهو كهف التائبينا
وازهدوا في الطير ان الـ ... ـعيش عيش الزاهدينا
واطلبوا الديك يؤذن ... لصلاة الصبح فينا
فأتى الديكَ رسولٌ ... من امام الناسكينا
عرض الامر عليه ... وهو يرجو أن يلينا
فأجاب الديكُ عذراً ... يا أضلَّ المهتدينا!

بلّـــغ الثعلـــب عنّـــي عــن جــدودي الصــالحينــا

عـــن ذوي التيجـــان ممن دخلـــوا البطـــن اللعينـــا

أنهم قـــالـــوا وخير الـ ـقـــول قـــول العـــارفينـــا

«مخطـئٌ مـــن ظـــنَّ يـــومـــاً أن للثعلـــــب دينـــــا!»

ومع طرافة هذا النوع من الشعر، وفائدته... فانه لم يجد من يواصل النظم فيه أو يفكر في طرقه وكأن الشعراء يستصغرون شأنه.

٥ - الشعر الملحمي

تميّز في الشعر - لدى بعض الامم - نوع خاص عرف بالشعر الملحمي وعرفت قصيدته بالملحمة. واشتهرت اليونان بهذا النوع، فقد زاولته مبكراً وعرفت سماته التي تفرقه عن الانواع الشعرية الاخرى، وهو لديها يقترن بوزن خاص. أشهر ما اشتهر لديها -ثم في العالم كله- الالياذة والاوذيسة المنسوبتان الى هوميروس (الشاعر الذي عاش في القرن التاسع ق.م.).

ننظر في هذه الملاحم فنراها قصائد طويلة تبلغ الواحدة منها آلاف الابيات وتروي حدثا -أو احداثا- جساماً من حياة الامة، فيها بطولات خارقة ونماذج متطرفة للفضيلة والرذيلة والاخلاص والخيانة والشجاعة وما الى ذلك من الصفات الخلقية، ويشترك فيها الآلهة -والآلهات- وكأنهم بشر فيما يرون ويعملون ويحبون ويكرهون، فينضمون الى هذا الجانب على ذاك ويحقدون على فلان ويساعدون فلانا ويتوسط بعضهم لدى بعض.

وقد يكون للحادثة أصل من الواقع ولكنها من بعد الخيال وغرابة الاطوار ما يحيلها اسطورة، ولكن هذه الاسطورة تدخل في حياة الامة وفكرها حتى لا تعود تتبين الحقيقة فيها من الخيال، وتعدها من أمجادها تستمع اليها وتحفظ مقاطع منها وتستشهد بها وتتوارثها أجيالها.

واذا أردنا أن نجمع هذه الصفات كلها مقابل مجموع الصفات التي رأيناها للشعر الغنائي قلنا: الملحمة موضوعية، والشعر الغنائي ذاتي، فحين

يقرأ المرء الشعر الغنائي أو يستمع اليه يرى الشاعر ماثلا ازاءه في تجربته الخاصة من حب أو كره...؛ وحين يقرأ الملحمة أو يستمع اليها لا يرى الشاعر يحدثه عن نفسه يطل صريحا من وراء الحروف: أنا، أنا، نحن... وانما هي شخوص وأحداث تمر كما تمر في أية قصة، متميزة بعضها من بعض شجاعة وجبنا، صراحة ومكراً... ذهبت، جاءت، غلبت، قتلت، تأخرت، قالوا، التحموا... الخ.

هذه الصفة (الموضوعية) مهمة جداً لدى تمييز الملحمة من الشعر الغنائي على وجه الخصوص زيادة على الصفات التي رأيناها وفي مقدمتها البطولة الخارقة التي يقوم بها فرد أو أفراد، والمغامرات والحروب، والطابع الاسطوري بشرط أن تتذكر أن هذه الصفات هي صفات الناس الآخرين والاحداث التي جرت، وليست صفات الشاعر، ان البطل في الملحمة شخص غير الشاعر ومن غير عصره، وكذلك ما وقع من حروب وجرى من أهوال. ان الشاعر راوية ليس غير. هو شاعر يقص ما حدث لغيره، ما دخل على الشخوص والأحداث من خيال الأمة، ويبدو ـ الشاعر ـ غريباً عن الاحداث لا يخلط نفسه بها ولا يبدو منحازاً الى جهة دون جهة (وان كان ـ في الحقيقة ـ منحازاً ومتدخلًا ومستعملا خياله وعاطفته وفكره ومفهومه في بناء الملحمة).

وتسأل عن الألياذة؟ ولا بد لنا ـ قبل الجواب ـ من معرفة مقدمات الحوادث التي تضمنتها. ومن هذه المقدمات أن نعرف أن حروباً طاحنة وقعت واتصلت في القرن الثاني عشر قبل الميلاد بين الطرواديين (أهل طروادة ـ اليون) في آسيا الصغرى والاغريق (اليونانيّين)، وكان السبب المباشر للحرب أن ملك طروادة (واسمه پارس) نزل ضيفا على ملك اسپرطة (واسمه مينلاوس) فأكرمه، ولكن الملك الضيف أحب امرأة ملك اسپرطة (واسمها هلن) وأحبته فأغراها واختطفها فعمل ملك اسپرطة على الاخذ بثأره واستنهض لذلك ملوك اليونان فجمع هؤلاء جيوشهم وجعلوا قيادتهم الى اكاممنون، وكان معه في هذا الجيش من أبطال اليونان

المعدودين أشيل (أخيل) وهو على الغاية من الشجاعة، وپاتروكل وهو صديق أشيل الحميم، وديومد واجاكس ويولسس (عوليس).

واستعد الطرواديون ـ مقابل ذلك ـ وجعلوا قيادة جيشهم الى هكتور (ابن ملك طروادة).

وسار اليونانيون نحو طروادة وحاصروها حصاراً شديداً حتى اذا مضت تسع سنوات جرت أحداث جديدة أذكت من نار الحرب وسعرتها.

هذه الأحداث ـ التي استمرت ستة وخمسين يوماً ـ هي التي صارت مادة الالياذة القصيدة القصصية البطولية التي ينسب نظمها الى شاعر اثيني أعمى جاء بعد الاحداث بما يقرب من ثلاثة قرون. وكان من أهم هذه الاحداث التي ترويها الالياذة.

ان أگاممنون أسر من الطروادين بنت كاهن الاله اپولون، فارسل يرد السجينة الى اهلها فأبى أگاممنون فتوسل اليه قومه كثيراً فاشترط عليهم للموافقة ان يأخذ بدلها اسيرة لأشيل فأغضب ذلك أشيل غضبا شديداً وكاد يبطش بأگاممنون، لولا أن أثينا ـ آلهة الحكمة ـ تدخلت فصدته، فاعتزل الحرب (هو وصديقه پاتروكل) في خيمته مخبراً امه بذلك. ولما بلغ الخبر الام خفّت الى زيوس (ملك الآلهة) فوعدها زيوس ان ينتقم لأشيل بأن يمنح النصر للطروادين.

واستمرت الحرب بين كرٍّ وفرٍّ، وقرر الطرفان خلال ذلك اللجوء الى المبارزة وقَرَّ الاختيار على مينلاوس وپارس وشرعا في المبارزة وقد وقفت هلن خلال ذلك تشهد المبارزة من على الاسوار، وكاد مينلاوس يقتل پارس ولكن افروديت خلصته من عدوه.

وجرت معركة كان قائد الاثينيين فيها ديومد تعينه الآلهة اثينا، وقائد الطروادين هكتور يعينه الاله اپولون، وانتهت بانتصار الاثينيين. ورجع هكتور الى طروادة ليودع امه (هكوبا) وزوجه (اندروماك) وولده استعداداً لجولة جديدة فقد جرت له مبارزة ـ بعد عودته ـ مع أجاكس لم

تؤد الى نتيجة حاسمة، ولكن الخسائر بدأت تتلاحق بالاثينيين، وكان لا بد لهم من الاستعانة ببطلهم المتعزل اشيل فقصد اليه يوليسس يرجوه أن يحمل سلاحه ويعود الى الحرب ولكن جهود يولسس ذهبت عبثا مع انه عرض عليه أن تُردَّ فتاته المغتصبة وان يزوج احدى بنات أگاممنون.

وظلت الغلبة للطرواديين حتى انهم انتصروا في معركة بحرية لم يُجْدِ معها اليونانيين أن يكون بوسديون ـ إله البحر ـ معهم...

وأخذت زيوس سنة من النوم فأدت تلك الفرصة الى انتصار اليونانيين وجرح هكتور. ولم يطل ذلك فقد استأنف الطرواديون انتصاراتهم، وهنا استأذن پاتروكل صديقه في القتال ولكن هكتور تمكن منه وفتك به بعون من اپولون. وبلغ الخبر الى أشيل فغضب وأغار على الطرواديين فلاذوا بالفرار الا هكتور فانه اشترك معه بالمبارزة وفر هكتور ثلاث مرات ثم لقي حتفه في الرابعة بعد ان فارقه اپولون، فجره أشيل وظل يدور بجثته حول قبر صديقه پاتروكل ولم يسلمها لابيه الشيخ الا بعد ايعاز من الآلهة.

بلغت الالياذة حوالي ١٧٠٠٠ بيت مرتبة على اربعة وعشرين نشيداً (على الوجه الذي يلغتنا عليه. والمعروف ان هذا الترتيب جرى متأخراً عن عصر الشاعر).

أما الاوذيسه فهي تحكي رجوع يوليسس بعد حرب طروادة وما لقي هو من أهوال في البحر وما لقيت زوجه بعده من مشكلات مصممة على الوفاء له وما سعى به ابنه الفتى تليماك للبحث عن ابيه.

بلغت الاوذيسة حوالي ١٢٠٠٠ بيت مرتبة على أربعة وعشرين نشيداً... من البحر الشعري الذي نظمت عليه الالياذة.

احل اليونانيون الملحمتين منزلة سامية اعجابا واعتزازاً وصارت جزءاً من مجدهم ووجودهم وقد استوحى منهما شعراء المسرحية الكبار خلال القرن الخامس ق.م. الكثير من آثارهم العظيمة، ووقف عندهما ارسطو مستخرجاً منهما مزايا النوع الملحمي موازناً بين الملحمة والمأساة... وبذل

علماء الاسكندرية جهوداً نادرة لدرسهما وتحقيقهما واستخراج الصورة المثلى لهما.

واذْ تمكن الرومان من أثينا وفرضوا سلطانهم على اليونان لم تفقد الملاحم اليونانية -وفي مقدمتها الالياذة والاوذيسة- مكانتها. بل ان الرومان عنوا بها وشعروا بنقص كبير ازاءها ودعا مفكروهم الى خلق ملحمة رومانية تسجل لهم أمجادهم التاريخية وتثبت لهم أساطيرهم. وتعني كلمة «خلق» هذه «صُنع» لان الالياذة والاوذيسة تعدان في الملاحم الطبيعية أي الملاحم التي خلقتها مخيلة شعب تسير شفهيا خلال مدة طويلة من جيل الى جيل، أما هذه التي سيعملها اديب معين على غرار تانكم الملحمتين فستكون ملحمة مصطنعة. وقد نجح في عمل هذه الملحمة -قبيل ظهور المسيحية- شاعر روماني هو ڤرجيل وسمى ملحمته «الانيادة» وجعلها في اثني عشر كتابا، قلد في النصف الاول منها الاوذيسة وفي النصف الثاني الالياذة.

ومرت قرون على أوربا دون أن تَحظى بملحمة تذكر خلال عهود المسيحية والبربرية، ولكنها حظيت بذلك في القرون المتوسطة وكان لكل امة من امها ملحمة -أو ملاحم- طبيعية، اشتهرت منها الملحمة الفرنسية: رولان (أغنية رولان) وهي احدى الملاحم التي تروي حروب شارلمان في اسبانيا ضد المسلمين وقد استعصت عليه مدينة سَرَقُسْطَة فعقد صلحاً وعاد ولكن قوة كبيرة هاجمت نفيضة جيشه وكان عليها رولان (ومعه صديقه اوليڤيه)، فقابلهم رولان في شجاعة وبسالة وانتصر اول الامر ولكنه ضعف ازاء العدد الهائل للمهاجمين منه؛ ولما عاد شارلمان لم ير الا الآلاف من الجثث -بينها رولان- فشدد من حملته وأعانته العناية الالهية بأن أخرت غياب الشمس لتسمح لجيشه بمواصلة الانتصار، ولكن الانتصار اقترن بمجيء مدد كبير لنصرة ملك سرقسطة يقوده امير بابل فقامت حرب جديدة انتصر فيها شارلمان، وقتل أمير بابل، ودخل سرقسطة وقد مات ملكها أسفا.

واستأنف الفكر الاوربي نشاطه في ايطاليا أواخر القرن الثالث عشر، وبدأ الشعراء يحتلون مكانة لائقة ويخرجون على اللغة اللاتينية ويعملون على أن يكون شعرهم بلغتهم المحلية، وحقق دانتي في مطلع القرن الرابع عشر نصراً كبيراً اذ نظم ما سماه «الكوميديا» -وعرف بعده بالكوميديا الالهية او المقدسة- وهي من الامثلة العالية على الملاحم الاصطناعية، جعلها في ثلاثة أقسام هي: جهنم، المطهر، الفردوس. مجموع ابياتها ٣٣٢٤١ بيتاً تروي «رحلة خيالية الى العالم الآخر» استغرقت في نظر أغلب النقاد سبعة أيام. وقد أثبت علماء أوربيون تأثر دانتي بمصادر عربية أهمها قصة المعراج.

وحاولت الامم الاوربية الأخرى ان تنهض بالملحمة؛ فنظموا ملاحم هنا وهناك من بلادهم دون ان يبلغوا بواحدة منها المستوى المطلوب الذي يحقق لها الخلود، وكان أشهر ما يذكر في ذلك ما نظمه الشاعر الانكليزي الاعمى (البروتستانتي) ملتون سنة ١٦٦٧ باسم «الفردوس المفقود» جعلها في اثني عشر نشيداً بعد تأملات طويلة في التوراة.

وجرت محاولات اخرى لم يثبت أي منها على مر الزمن بما في ذلك ما نظمه ڤولتير. وبدا كأن الملاحم مضى عهدها وزالت ظروف الابداع فيها ولم تعد من روح العصر فكف الشعراء عن مزاولتها، فلا نكاد نجد شيئاً يذكر منها في العصر الحديث.

ولكن الغرب بقي يطبع ويعيد طبع ملاحمه الخالدة: الالياذة، الاوذيسة، الانيادة... الكوميديا الالهية، ويترجمها الى لغاته ويدرسها ويشخص مزاياها ويفرق بين الطبيعي والاصطناعي منها، ويعجب ويتوارث الاعجاب.

وهنا... منذ أواخر القرن التاسع عشر، شرع يطّلع جيداً على شعر الشرق مما هو قائم فيه او ما يكتشفه مطموراً مغموراً، فرأى -فيما رأى- أن كثيراً من مزايا الملحمة المعروفة لديه متوافر في عدد من نماذج الشعر الشرقي، فوجد في الهند: المها-بهارتا والرامايانا وهما من الملاحم الطبيعية؛

تعودان الى القرن الخامس ق. م.، وما زالتا تعدان لدى الهندوس كتابين دينيين.

ووجد الباحثون لدى الفرس في شاهنامة الفردوسي مثلا على الملحمة الاصطناعية.

ولدى التنقيب عن الاثار القديمة عثر العلماء الاوربيون على قطع من المسماري.

قصيدة كان اكثرها وأقربها الى الكمال الرُّقم الطينيية التي وجدوها في مكتبة آشور بانيبال منظومةً باللغة الاكدية (البابلية) مكتوبةً بالخط.

نظر هؤلاء العلماء الاوربيون في هذه القصيدة الطويلة فوجدوها مشتملة على كثير من الصفات التي يعرفونها لملاحمهم الطبيعية فسموها ملحمة وعدت أقدم ملحمة معروفة في العالم وعرفت بملحمة گلگامش باسم بطلها، وربما عرفت بمطلعها الذي يقول: «هو الذي رأى كل شيء». ولاحظوا تأثيرها في اعمال نسبت لابطالهم مثل هرقل وأخيل والاسكندر وأوليسس.

والملحمة بشكلها الاكدي تعد نتاجاً أدبياً بابلياً صرفاً وترجع الى الالف الثاني قبل الميلاد. أما حوادثها فترجع الى تاريخ أسبق، الى مصادر سومرية من الالف الثالث ق.م. وگلگامش ليس بطلًا اسطوريًّا بمعنى الكلمة، فقد وجدت عنه معلومات تاريخية تروي أنه احد حكام دول المدن السومرية في الالف الثالث ق.م. وانه حِكم في مدينة الوركاء (أوروك) في جنوب العراق وانه بنى سور الوركاء وبنى معبد الاله آنو.

لقد أخذ الغربيون بعظمة هذه الملحمة في فنها والأفكار الانسانية التي تحتويها والعواصف التي تعرب عنها فمضوا يدرسونها ويعيدون الدرس ويعملون على اكمال نواقصها وترجموها جزءًا أو كلًا ابتداء من الربع الاخير للقرن التاسع عشر الى كثير من لغاتهم: الانكليزية، الالمانية، الجورجية، الفنلندية، الچيكية، الروسية، الايطالية، الهولندية، الفرنسية... كما ترجمت الى العبرية وربما غيرها.

واطلعنا على اهتمام الغربيين بملحمة گلگامش واعظامهم لها فأفدنا من دراساتهم وترجماتهم وشرعنا نبذل ما يلزم من العناية، وكان من ذلك ترجمتها الى العربية، وقد نجحت هذه الترجمة نجاحا كبيراً ووجدنا في الملحمة أدباً عالياً واتخذناها مفخراً ومجداً [1].

وخلاصة الملحمة أن گلگامش، ثلثاه من مادة الآلهة الخالدة وثلثه الباقي من مادة البشر الفانية، ملك أوروك وبنى سورها ومعبد آنو ولكنه كان رهيباً قاسياً اشتدت مظالمه في الناس فعلت الشكوى منه وبلغت سمع الآلهة فاستدعوا كبيرهم الاله آنو وعرضوا عليه الحال وانتهى الامر الى دعوة الآلهة أورور التي خلقت گلگامش ومطالبتها بخلق غريم له يضعف من جبروته، ففعلت وخلقت أنكيدو.

التقى گلگامش وأنكيدو فتجاولا في المصارعة، ولكن المصارعة الحادة انتهت بهما الى أن يكونا صديقين حميمين وأن يستعدا معاً لتحقيق أعمال بطولية.

وبعد أن عملا أسلحة ضخمة مضيا لقتل العفريت خُمبابا ـ حارس غابة الأرز الذي عينه الاله أنليل ـ وتمكنا من قتله بعون من الاله شمش وعادا منتصرين الى اوروك، وهنا عرضت عليه الآلهة عشتار بنت آنو الزواج منها فرفض فارسلت عليه انتقاما منه ثور السماء الرهيب ولكن گلگامش وأنكيدو فتكا بهذا الثور... وسارا يحققان اعمالّا خارقة.

وفي أحد الايام وعلى حين فجأة سقط أنكيدو مريضاً ثم مات، فأحزن موته گلگامش وأرعبه فرثاه أرق الرثاء وجعله الامر يفكر بالحياة والموت ويبحث عن الخلود، فقرر الذهاب الى أوتو ـ نبشتم بطل الطوفان (الانسان الوحيد الذي حاز الخلود في الحياة) والطريق اليه محفوفة بالمخاطر واجتازها حتى وصل بحر الموت وأعانه أور ـ شنابي (ملاح اوتو نبشتم) على العبور

(١) ترجم الاستاذ طه باقر هذه الملحمة الى العربية وطبعتها وزارة الاعلام (الثقافة والفنون) في بغداد ثلاث مرات ما تكاد تصدر حتى تنفد ـ وقد اعتمدنا على هذه الترجمة في كلامنا هنا وافدنا كثيراً من مقدمتها.

الى الجزيرة التي يقيم فيها أوتو-نبشتم، فقص عليه هذا قصة الطوفان وكيف ان الآلهة منحته الخلود، وأراد أن يكافئ گلگامش على أتعابه فوصف له الطريق الى العشب الذي يعيد الى المرء شبابه، فشمر گلگامش ساعياً الى بلوغ العشب الذي يعيد للمرء الشباب وحصل عليه وشرع في العودة الى أوروك، وهنا، في الطريق، اعترضته حيّة فسرقت العشب فحزن وبكى الشباب الابدي الذي أضاعه وانتهى رأيه الى أن الموت محتم ولا خلود لإنسان في الحياة (إلا بالعمل الصالح، ومن هنا حسنت سيرته في اوروك وكثرت أعماله الصالحة).

واليك ابياتا من العمود الثاني من الملحمة تصف گلگامش:

« بعد أن خلق گلگامش، وأحسن خلقه

حباه « شمش » السماوي بالحسن وخصّه « أدد » بالبطولة.

جعل الآلهة العظام صورة گلگامش كاملة تامة.

كان طوله أحد عشر ذراعاً وعرض صدره تسعة أشبار

ثلثان منه إله، وثلثه الآخر بشر

وهيئة جسمه مخيفة كالثور الوحشي

وفتك سلاحه لا يصده شيء

وعلى ضربات الطبل تستيقظ رعيته

لازم أبطال « أوروك » حجراتها متكدرين شاكين

لم يترك گلگامش ابنا طليقاً لابيه

ولم تنقطع مظالمه عن الناس ليل نهار

ولكن گلگامش هو راعي « أوروك » السور والحمى... »

٦ - المسرحية (شعراً ونثراً)

الاصل في التمثيل أن يقول امرؤٌ كلامًا على لسان غيره وكأنه هو ذلك « الغير » في لهجته وصوته وحركته التي تدل على ما هو كائن في نفسه وفكره. ومن هنا كانت كلمة « مثّل » اي قال وعمل مثل غيره.

ويمكن أن يجري هذا طبيعياً في الحياة اليومية عندما يَروي امرؤٌ حادثة رآها وقعت لشخص أو أن يروي حدثا سمع روايته من آخرين أو قرأه في كتاب فهو يمثله اذ يروي. ومن الناس من يتميز بهذا النمط من الرواية أي التمثيل فيصغي اليه السامعون أكثر مما يصغون لآخرين يروون الخبر نفسه. بل ان من هؤلاء الناس المتميزين من يروي حدثاً اشترك فيه أكثر من شخص واحد، فيغير نبرة صوته تبعاً للشخص الذي يرد كلامه على لسانه، ويغير حركاته تبعا للحركات التي قام بها أولئك الاشخاص خلال الحادث بين فرح وحزن وكر وفر...

وهذا طبيعي في الحياة، كان ـ وما يزال ـ في كل مكان، ومن المتميزين من لا يكتفي بالاصوات والحركات كما هي، وانما يزيد وينقص كما يراه مناسباً لزيادة جذب انتباه السامعين وأنظارهم وتشويقهم والتأثير فيهم بحيث ينقل اليهم ما يريد ان ينقله من حالات وأفكار متخذاً الحادث وسيلة لغاية في نفسه. وهذا طبيعي كذلك، ونسميه تمثيلا، والتمثيل ـ هنا ـ كلمة يومية مثل أية كلمة في الحياة اليومية، ولك ان تسمّي ذلك المرء راوية أو قصّاصاً بمعنى الذي يروي أو يقص شفهياً.

ولا تستحيل الكلمة مصطلحاً أدبياً الا عندما تنتقل الحال من الوضع الاجتماعي الطبيعي الى الوضع الفني بأن يتخصص اناس متميزون بالتمثيل ليظهروا ازاء جمهور يشاهدهم ويسمعهم يروون ويغيرون لهجاتهم وحركاتهم، ويكون نص الحدث المروي مؤلفا تأليفاً ومنشأً انشاءً. يؤلفونه هم أو يؤلفه لهم الآخرون ويتميز المؤلف بالتأليف كما يتميز الممثل بالتمثيل.

يجري ذلك في مكان خاص بالتمثيل وزمن معين ترافقه مظاهر تزيد من التأثير في الجمهور بأزياء خاصة ومناظر مصاحبة.

يتطلب التمثيل - اذاً - تمثيلية أي قصة تحتوي على حدث (فعل دراما) موزعة على فصول ومشاهد على طريق الحوار، اي ان المؤلف لا يروي فيقول جاء فلان وذهب علان، وأحب وكره... وهو موضوعي اي انه لا يتحدث بضمير المتكلم عن تجربته الذاتية وانما يتحدث عن الآخرين في عواطفهم وافكارهم وحركاتهم كلا حسب دوره في القصة، وهؤلاء يتكلمون بضمير المتكلم...

ويتطلب التمثيل - كذلك - ممثلين أي اشخاصاً يؤدّون الحادثة بأصوات شخوصها وحركاتهم فيجسمون «القصة» حيّة تجري ازاء الجمهور؛ ويتطلب مسرحاً اي مكاناً معّداً للتمثيل والمشاهدة؛ ومخرجا يشرف على الشكل الذي تبدو فيه «القصة» والممثلون ازاء الجمهور.

ولا تكون عملية التمثيل - هذه - وقد بلغت هذه الدرجة من التعقيد عملية فطرية محدودة، لانها لا تأتي الا في المرحلة التي تستحيل فيها الحالات الطبيعية فنّا، وهذه المرحلة ضرورية للمصطلح.

وتسأل: متى وأين وكيف بدأ هذا؟ ولا تجد جواباً جازماً لاننا نجهل أوليات التمثيل وخطوات تطوره، وهنا، نعود الى القول بانه لا بد ان يكون اولئك الاشخاص المتميزون وجدوا في كل مجتمع وأنهم خرجوا عن الدائرة الضيقة بين ذويهم ومعارفهم... الى دائرة اجتماعية واسعة تتصل بالعادات والتقاليد في افراح مجتمعه وأحزانه، في أعياده ومآتمه. ثم يتميز

الجانب الديني بين هذه المظاهر الاجتماعية بما له من سلطان وما يقتضي من مراسيم العبادة ومواسمها، اذ يتوجه المؤمن بالدعاء، ويتعقّد الدعاء فيضعه اناس مختصون، يحفظه ـبعدهمـ المؤمنون ويرددونه في حضرة الإله، بالقاء خاص وحركات مناسبة، ولا يلبث ان يتميز امرؤٌ بهذا الالقاء وهذه الحركات فيتولى القيادة ليتبعه الآخرون أو ليقول هو المهم والاساس ويكتفي الآخرون بترديد جملة أو جمل محدودة تعود عليهم بالدور.

ثم يزداد هذا الشخص نفوذاً وأهمية بان لا يكتفي بدعاء واحد وضعه «الكاهن» فيضع هو الدعاء ويجدد فيه وينوع، ويزداد التنوع باختلاف المناسبات وبمقدار ما يلقى من تشجيع وما يتمتع به من مواهب، ثم يوزع الكلام على اكثر من شخص واحد. وهكذا يتقدم التأليف والتمثيل، وتتعدد الشخوص ويتنوع الاخراج... باشتراك عناصر جديدة غير المؤلف.

وتسأل ـمرة أخرىـ متى حصل هذا وأين وكيف؟ ولا تجد الجواب الجازم لجهلنا كثيراً من مواد الحياة في التاريخ القديم. والشعائر الدينية كانت في الامم كلها بما في ذلك أمم تعد بدائية. واذا كانت هذه الشعائر نواة للتمثيل فهي ليست تمثيلًا ولا شرطاً في التحول الى التمثيل، فقد تبقى حيث هي، وكثيراً ما بقيت كذلك بعيدة عن أن تتحول فنا.

كانت الشعائر الدينية في كل مكان، وكانت لدى العراقيين القدماء، ولدى المصريين القدماء ولدى العرب قبل الاسلام (وبعده)، ولدى الاغريق وغيرهم ولكننا لا نملك من المعلومات التي تدل على تحول هذه الشعائر الى تمثيل مسرحي الا اخباراً فرعونية قليلة ولكنها جديرة بالذكر وتشير الى شيء اكثر مما يمكن أن تصل اليه التنقيبات، ولك أن تلحق بهذه الأخبار المصرية أخباراً بابلية.

وحتى يتحقق ذلك في التاريخ المصري أو العراقي، يتحدث المؤرخون ـمنذ بدأوا يؤرخون للمسرحـ أكثر ما يتحدثون عن المسرح الاغريقي لانهم يملكون في ذلك أوسع ما يمكن من معلومات، فقد وصلت عنه أخبار وأفكار ومسرحيات ومسارح ومعلومات عن شعراء وممثلين يمكن ان

يقولوا فيها شيئا مع حاجتهم الى ما هو اكثر واكثر ومع اعترافهم بصعوبة تحديد نشأة هذا المسرح ومكانه، وانهم يرجحون ترجيحاً أن تكون صقلية وجزرٌ أخرى منشأ انتقل منه الى أثينا. وقد تقدمت به أثينا أشواطا جعلته يقترن باسمها وتبدو في ذلك وكأنها الاصل.

وينظر الباحثون الى هذا المسرح الاغريقي فيرونه شعراً مرتبطاً تمام الارتباط بالدين وبالشعائر الدينية ومعلوم أن الأغريق كانوا وثنيين يعبدون الآلهة. ومن هذه الآلهة ديونيسيوس (ديونيزوس) إله الخمر.

والخمر يصنع من الكرم، والكرم يتبع فصول السنة فهو يبدأ مع الربيع يورق ويزهر ثم يثمر ويقطف ويعصر فيكون ذلك سبباً لفرح الاله نفسه. واذا جاء الشتاء كان الكرم يابساً ميتا من دون أوراق أو اثمار فيكون ذلك عاملًا لحزن الاله نفسه. وينتقل فرح الاله وحزنه الى الناس والى الشعائر المرافقة للعبادة. فاذا حزن الاله حزنت العباد وجاءت الشعائر حزينة، وحيث يفرح تأتي الشعائر فرحة...

وقد تطورت هذه الشعائر ودخلت مرحلة الفن فأدت الحزينة منها الى نوع من المسرحيات عرفت بالتراجيديا (المأساة)؛ وأدّت المفرحة الى نوع من المسرحيات عرفت بالكوميديا (الملهاة، الهزلية). ويرى الباحثون أن التراجيدي أسبق في التاريخ من الكوميدي.

تلك هي أهم خطوط النظرية المقدمة، وهي نظرية أو فرضية قابلة للتغير بمقتضى ما سيجد من اكتشافات، ولكنها النظرية الشائعة السائدة في الوقت الحاضر.

بلغت التراجيديا مجداً باذخاً في أثينا، ومن أهم ما نعرف في ذلك ان شاعراً من أهل القرن السادس ق.م. اسمه ثيسپيس نظم قصيدة وظهر ازاء الناس يقرؤها ويمثل أدوارها ومعه فرقة (جوقة/الكورس) تنشد وترقص وتعلق وتناقش، والى جواره خيمة يلجأ اليها ليغير ملابسه وقناعه بما يتفق وسمات الشخصية المراد تمثيلها، ويستمر أفراد الفرقة في الرقص والانشاد

ـكانت القصيدة حزينة موزونة انشدها الشاعر في تمجيد الاله. وقد لقي نجاحا وتشجيعا. واذا ألفت أثينا لجنة للتحكيم بين المتنافسين فاز ثيسپيس في أول منافسة وقعت في أثينا.

واستمر التنافس والتشجيع والتطور وكان القرن الخامس ق.م. عصر ازدهار عظيم للتراجيديا. فلقد جاء شاعر عبقري هو اسخيلوس (أشيل) وخطا خطوة تعد في حينها اكتشافاً واختراعاً وتجديداً فلقد أدخل معه ممثلا ثانياً وهذا ما يزيد من الصفات الاساسية للمسرحية في الصراع والحوار؛ وطور الاخراج بأن هذّب الاقنعة ونوع الملابس؛ وجعل للفرقة مهمة منظمة اذ خصص لها أبياتاً من القصيدة بمثابة الدور ، تقرؤها في وقت معين بصوت خاص وحركات مناسبة.

نظم اسخيلوس قصائد مسرحية كثيرة وقد تكرر فوزه بالجوائز بين معاصريه. ذكر انه ألف ما يقرب من تسعين مسرحية ضاع أكثرها، ووصل منها ثلاثية الاورستيا (أگامنون، حاملات القرابين، آلهات الرحمة)، الضارعات، الفرس، پروموثيوس مقيداً، سبعة ضد طيبة.

ثم تقدم في مدارج الشهرة والفوز بالجائزة شاعر جديد هو سوفوكليس (صوفوكل)، يعرفه تاريخ المسرح بخطوة تعد في وقتها كبيرة بأن اضاف ممثلاً ثالثاً واهتم بالمناظر رسماً لدى الاخراج والغى مبدأ الثلاثية في التأليف وجعل كل مسرحية مستقلة، وكان أكثر قرباً الى الانسان من سلفه اسخيلوس.

نظم سوفوكليس ـفيما هو معلومـ أكثر من مئة مسرحية ضاع أكثرها وبقي منها سبع تراجيديات كاملة هي: اياس، أنتيگوني، أوديپوس (أوديپ) ملكا، التراخينيات، الكترا، فيلوكتيتيس، أوديپوس في كولونوس.

ثم تقدم شاعر جديد هو يوربيديس (يوربيد) وبدأ يفرض نفسه متميزاً بقربه من الحياة الواقعية وروح العصر والانسان كما هو، الى جرأة

لا يبالي معها بالدين والتقاليد من أجل اصلاح ودفع فساد ولا يتورع من فضح الرذائل وجوانب الشر.

الف حوالي مئة مسرحية وصل منها ثماني عشرة، منها: ميديا واندروماخي والضارعات، وهيراكليس مجنوناً، وهيلين والكترا والفينيقيات وأورستيس.

وفي عهد يوربيديس، أواخر القرن الخامس ق.م. شرعت الكوميديا (الملهاة) تتقدم وتحتل مكانا في المجتمع واشتهر فيها أرستوفاني (أرستوفان) وعرف بشعره الذي يقوم على الهجاء السياسي متناولًا الساسة بأسمائهم، وقد نظم ما لا يقل عن أربعين مسرحية بقي منها احدى عشرة كاملة، منها السحب، وبيستراتي، والضفادع.

وتستمر ـ بعد ذلك ـ المأساة والملهاة دون أن ترى الشاعر الكبير أو المجد الذي لقيته في القرن الخامس ق.م..

وعندما جاء الفيلسوف أرسطو في القرن الرابع ق.م. لم يدرك ذلك المجد ولكنه وجد المسرحيات وأخباراً عنها. وعني بها عناية خاصة وتحدث في كتابه «فن الشعر» عن «الانواع» فالملحمة نوع والمأساة نوع والملهاة نوع، وتدل الصورة التي وصل الينا بها كتابه هذا على نقص فيه لان حديثه عن الملهاة كان مقتضباً جداً فربما كان تمام الحديث في قسم مفقود منه.

وفي المأساة، عظم أرسطو سوفوكليس وعدّ «أوديب ملكاً» المسرحية الممتازة بين أعماله وأكدّ في المأساة ـ وفي المسرحية عموماً ـ الفعل (الحادث) واشترط وحدة هذا الفعل ومنع ـ لذلك ـ أن يتعدد الفعل في مسرحية واحدة أو ان تبتعد المسرحية عن حادثها المركزي.

وبحث في الغاية من المأساة فرآها في التطهير أي في اثارة الرحمة والشفقة في المشاهدين (بأبسط حدود التطهير).

ولم يعرف للاغريق تطور يذكر بعد الذي كان في القرن الخامس ق.م. وأوائل الرابع ق.م. الّا ما ينص عليه ـ عادة ـ في تاريخ الملهاة من

اسم ميناندر الذي تميز بالنقد الاجتماعي - ولم تصل الينا منه مسرحية كاملة.

وحين قامت الدولة الرومانية لم يكن لها في المسرح الا بذور ليست بذات بال، ولكن الرومان نموها بالاختلاط وتقليد الاغريق دون أن يبلغوا مرتبة تقربهم من المسرح الاغريقي، ومما يذكر عنهم دعوة هوراس لجعل المسرحية خمسة فصول، واهتمامهم بالملهاة اكثر من المأساة، وقد اشتهر لديهم بالملهاة پلاوتوس وبالمأساة سنيكا.

وحين جاءت المسيحية انزوى المسرح لانها لم ترتضه ولم تعترف به، ثم كانت الموجة البربرية فزاد المسرح ضموراً وحين استأنفت المسيحية سلطانها لم يكن للشعر مقام في الحياة وكانت لغة الكتابة (والعلم والثقافة والدين) هي اللغة اللاتينية على حين كان للناس في مختلف اقطارهم من اوربا لهجاتهم المحلية، ومن هذه اللهجات ما اشتق من اللاتينية كما في ايطاليا وفرنسا واسپانيا. ولم تعدم هذه اللهجات مسرحيات «بدائية» ليست مهمة في التاريخ العالمي.

ومما يذكر أن الكنيسة تنبهت -أخيراً- الى أنها يمكن ان تستغل المسرح في الدعوة الدينية وفي الموعظة وتثبيت الايمان فعمدت الى نوع من المسرحيات «الأسرار» و«المعجزات» تمثل به للناس حياة المسيح والقديسين ومشاهد من قصص التوراة والإنجيل.

وتميز عصر النهضة -كما هو معلوم- بالحركة الانسانية أي دراسة آثار اليونان والرومان في اللغة والادب، وعرف الادب (اليوناني-الروماني) بالادب القديم (الكلاسيك) واتخذ هو والقواعد المستنبطة منه قدوة، فشرع الشعراء ينظمون المسرحيات وجعلوها -بالطبع- نوعين متميزين: المأساة والملهاة. واشترطوا ما فهموا من كتاب أرسطو دون أن يكون فيه: الوحدات الثلاث: الفعل، الزمان، المكان. وقد رأينا ان ارسطو لم يتحدث في صراحة ووضوح الا عن وحدة واحدة هي: الفعل أما هؤلاء فقد زادوا وحدتي الزمان والمكان أي أن يكون الفعل مما يقع خلال أربع وعشرين

ساعة، وفي مكان واحد لا يتغير وسيستمر هذا التقليد طويلًا ويكون قيداً شديداً يضيّق به النقاد على المبدعين، ولا يخرج عليه الا مبدع له ضخامة الشاعر شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦) وهو اعظم شعراء المسرحية (وكتّابها) في العالم. ومن مشهور آثاره، روميو وجوليت، أتّلو (عطيل)، الملك لير، تاجر البندقية، ماكبث، انطوان وكيلوبطرا، يوليوس قيصر، هملت.

واحتلت فرنسا في القرن السابع عشر مكاناً متميزاً في اوربا، وتهيأ للمسرحية فيها ثلاثة شعراء كبارهم: كورناي وراسين وموليير، اشتهر الاولان بالمأساة، واشتهر الثالث بالملهاة. من مآسي كورناي: السيد، ومن مآسي راسين: أندروماك، ومن ملاهي موليير: تارتيف (أو المشعوذ)، دون جوان، عدو البشر... وقد نظمها شعراً. أما الطبيب رغماً عنه، والبخيل، و «المثري النبيل» فقد كتبها نثراً.

ثبت الفرنسيون شعراء ونقاداً قاعدة الوحدات الثلاث جرياً على ما تميزت به المسرحيات اليونانية وما شاع من قواعد أرسطو. واذا كان القديم ذاك (قديم اليونان ثم الرومان) قد عرف بالكلاسيكية، فان تقليد القديم هذا، عرف بالكلاسيكية الجديدة. وثبتوا - كذلك وكما هو طبيعي لدى التقليد - قاعدة الفصل بين الأنواع، فهناك فصل تام بين ما هو مأساة (تراجيديا) وما هو ملهاة (كوميديا).

وسار عدد كبير من الادباء على هذه الطريق خلال القرن الثامن عشر، ومنهم من تعصب لها تعصباً شديداً بمن في ذلك ڤولتير. ولكن القرن الثامن عشر بما عرف به من حرية الفكر كان يناوىء المحافظة القديمة ويهز الوحدات الثلاث والفصل بين الأنواع لأنه يرى فيها قيوداً غير طبيعية لا تقرها الحياة، وفي الحياة تمتزج المأساة بالملهاة، والادب يطمح الى تصوير الحياة والمجتمع وان يمنح صاحبه حرية وشخصية. وكان من كبار الداعين الى ذلك ديدرو، وقد صحب الدعوة دعوة الى استعمال النثر بدل الشعر والامر طبيعي لمن أراد من المسرحية أن تمثل الواقع وأن تشمل مجتمعاً أوسع من المجتمع الذي تقتصر عليه المسرحية السابقة، وفي هذا المجتمع

أناس من الطبقة المتوسطة ومن هم دون المتوسطة، ولغة الحياة اليومية هي النثر، فاذا اردت ان تبدو طبيعياً قريباً جداً من الواقع وجب عليك ان تدع الناس على المسرح يتحدثون ويتحاورون بلغتهم الاعتيادية وهي النثر.

وتبنت الدعوة الى مناوأة الكلاسيكية (الجديدة) والانقضاض عليها في مسألة الوحدات والفصل بين الأنواع حركة عرفت بالرومانتيكية وهي تطلب الى ذلك، وقبل ذلك، حظاً وافراً للعواطف والحب بوجه خاص وسارت هذه الدعوة حثيثاً في المانيا وانكلترة وفرنسا فخطا المسرح بذلك خطوة بارزة من التطور اتضحت في فرنسا خلال النصف الاول من القرن التاسع عشر واقترنت باسم هيكو لمكانته الادبية ولما كتب في الدعوة اليها ولما ألف من مسرحيات عليها. لقد تم المزج بين الأنواع، الكوميدي بالتراجيدي كما هو الشأن في الحياة وكما هي طبيعة ما يعتري الانسان. فليس هناك كوميدي صاف بمعنى الكلمة وليس هناك تراجيدي صاف. وقد عرفت المسرحية من هذا الضرب الخاص باسم الدراما ولما كان الذين تولوا الدعوة اليها والتطبيق عليها شعراء، فان مسرحياتهم جاءت شعراً.

ولكن هذا لم يدم، وبدأت المسرحية الشعرية تضعف وتخلي مكانها للمسرحية النثرية، وقد اتضح ذلك منذ أواسط القرن التاسع عشر، ومضى يتوطد ويزداد توطداً حتى بدت المسرحية النثرية وكأنها القاعدة، وأن المسرحية الشعرية هي الاستثناء. وقد دعا الى ذلك عدة عوامل - رأينا بعضها - كانت تقوى وتشتد على مر الزمن، منها اتساع جمهور المشاهدين، والجمهور الجديد يطلب ما يمثله ويمثل حياته، واقترن ذلك بميل الادب نفسه الى الاقتراب من الواقع واستيحاء مشكلات المجتمع والتأثر بما ذاع من أمور العلم الصرف وانتشر من اختراعاته؛ واذ يكون الأمر كذلك، تستعصي المادة الجديدة على الشعراء، وان الشعر لا يوصلها الى المشاهدين كما يوصلها النثر، هذا الى أنه ليس من الطبيعي - أو الواقعي - ان يتكلم الناس كلهم شعراً في الأحداث كلها، وليس من الطبيعي - كذلك - أن يقتصر التأليف المسرحي على الشعراء وحدهم...

كأنه لا بد للدراما، لكي تستكمل شروطها التي قامت من أجلها في تمثيل الحياة، ان تتبنى النثر ومن هنا نرى أديباً مسرحياً كبيراً هو ابسن يؤلف مسرحياته الاولى شعراً ثم يضرب عن الشعر فيتحول الى النثر فيكتب المسرحيات القيّمة التي يمتد تأثيرها خارج حدود بلاده (النرويج).

وهكذا سادت المسرحية النثرية وصار أعلامها كتاباً، وشملت الحركة أوربا كلها على اختلاف ميول الكتّاب وأمزجتهم وأفكارهم وما يغلبونه على هذه المسرحية أو تلك. واذا كانت مئات (وألوف) المسرحيات قد ألفت ومثلت، وفيها ما نجح في حينه نجاحاً عجيباً، فان الأعلام الذين احتفظوا بالبقاء، وامتد تأثيرهم الى العالم الواسع قليلون، ذكرنا منهم ابسن (النرويجي)، ونذكر سترندبرك (السويدي) وبيراندلّو (الايطالي) وچخوف (الروسي) وبرنارد شوْ (الايرلندي) وأونيل (الامريكي) ومونترلان (الفرنسي)... الى آخره من الأسماء التي نذكرها عادة لشهرتها وأثرها (المعلم بها أو السماع وليس للحفظ الاجباري)...

وسارت قافلة المسرحية في هذه الطريق من النثر... وهي السائدة منذ أواسط القرن التاسع عشر حتى أيامنا هذه... وقد تعدد أعلامها وتنوعت مناحيها... ولك أن تسأل عن الشعر خلال هذه المسيرة. أما أطلّ؟ أما كانت دعوة اليه؟ والسؤال وارد، وليس من الطبيعي أن يموت بمعنى الكلمة وان لا يجد من يرى له مجالاً الى المسرح خصوصاً اذا اسف النثر وصار اعتيادياً جداً، ومن يقدمه بمفهوم جديد. وقد حدث هذا فعلاً، ولكن في مجال ضيق يمكنك ان تعد منه مسرحيات نثرية كتبت في جو شعري أو لغة شعرية، ولكن الذي هو أهم من هذا دعوة منظمة لتبني الشعر في المسرحية، وأكثر ما برزت هذه الحركة في ايرلندة منذ أواخر القرن التاسع عشر على يد شاعر - مسرحي معدود هو بيتس وقد وجد في شاعر آخر هو سنج خير معين. الا ان الانقلاب الكبير في المسرحية الشعرية هو الذي قام به ت.أس. ايليوت (الشاعر الامريكي الذي حمل الجنسية الانكليزية). وقد منح المسرح الشعري قوة وجدة وأنصاراً وأعلاماً...

وفي الوقت الذي كان المسرح الشعري يتقدم على هذه الصورة في انكلترة... كان شعراء آخرون يزاولونه على طريقتهم الخاصة فيحققون له منزلة وذكراً، منهم الاسباني لوركا والالماني برشت...

نفهم من هذا ان المسرح الشعري لم يمت، وانه كان يجد من يزاوله بين الحين والحين بل انه وجد شعراء كباراً رفعوا من شأنه وجددوا اذ أحسوا ضرورة التخلي عن الانماط القديمة التي تلتزم الوزن والقافية أو التي تلتزم الوزن وحده بما في ذلك نمط شكسبير من الشعر المرسل، لأنهم أرادوا أن يعبروا عن حياة جديدة وأفكار جديدة فتبنوا لذلك الشعر الحر..

ولكن هذه الحركة على أهميتها في بابها وأعلامها لم تستطع أن تعيد المسرحية الشعرية الى سابق مجدها وتجعلها السائدة التي تزحزح النثر عن المكان الذي احتله؛ لقد بقيت السيادة للنثر، واذا قلت اليوم مسرحية، أو مسرحية حديثة ذهب السامع الى النثرية وحدها. وفي العالم اليوم مئات وألوف من كتاب المسرحيات يعملون على تلبية حاجات المسارح التي تكون مظهراً حضارياً فيها... والحاجات متعددة بين أقصى الهزل وأقصى الجد وبين ما يغلب عليه التاريخ وما يغلب عليه الحاضر، وبين النفسي والفلسفي والاجتماعي والسياسي... كما وجدت المسرحية ذات الفصل الواحد التي تتناول موضوعاً محدوداً وتزداد الحاجة اليها في المدارس والاذاعة والتلفزيون أو تمثيلها مع مسرحية طويلة.

★ ★ ★

ودخلت المسرحية نوعاً جديداً في الأدب العربي بسبب الاتصال الذي جرى في العصر الحديث بين الشرق والغرب. وقد عرفه اللبنانيون قبل غيرهم (في أواخر القرن التاسع عشر) وكان لهم فضلهم الكبير في قيامه بمصر.

وقد اعتمد الممثلون الاوائل اعتماداً كبيراً على المسرحيات الغربية، يترجمونها ويتصرفون بترجمتها، وقد كان للمسرحيات الشعرية الاجنبية

مكان كبير في ذلك. ولهذا فانهم حين حاولوا أن يؤلفوا مسرحيات، كان للشعر نصيب من هذه المحاولات واذ تبنى المحاولة شاعر مثل شوقي أقام في فرنسا حيناً واتصل بالمسرح وشهد - أو قرأ - المسرحيات الشعرية، كان لا بد ان يؤلف مسرحيته العربية شعراً، وهكذا كان، وكان له في ذلك عدة مسرحيات منها: مصرع كليوپاترا، ومجنون ليلى، وعنترة، وقمبيز، والملاحظ أنه جارى المسرح الشعري الغربي - أو تأثر به - في الرجوع الى التاريخ يفيد من أحداثه، والى القصص التي بلغت في التراث مبلغ الاسطورة يتخذها مادة كما فعل في القصة العربية المتداولة المشهورة: قصة مجنون ليلى. واليك من هذه المسرحية هذا المقطع المشهور، نموذجاً للشعر المسرحي، تلاحظ فيه تعدد الشخصيات وتغير الوزن والقافية:

قيس: ليلى!

[المهدي خارجاً من الخباء]:

من الهاتف الداعي؟ أقيس أرى؟
ماذا وقوفك والفتيان قد ساروا؟

قيس [خجلاً]: ما كنتُ يا عم فيهم

المهدي [دهشا]: أين كنت اذن؟

في الدار حتى خلت من نارنا الدار

ما كان من حطب جزل بساحتها
أودى الرياح به والضيف والجار

المهدي [منادياً]: ليلى، انتظر قيس، ليلى

ليلى [من أقصى الخباء]: ما وراء أبي؟

المهدي: هذا ابن عمّك ما في بيتهم نار

[تظهر ليلى على باب الخباء]:

ليلى: قيس ابن عمى عندنا يا مرحبا يا مرحبا
قيس: مُتِّعتِ ليلى بالحيا ة وبَلَغْتِ الأربا

ليلى [تنادي جاريتها بينما يختفي أبوها في الخباء] :

عفراء

عفراء (ملبية نداء مولاتها] : مولاتي

ليلى : تعالَي نقضِ حقًّا وجبا

خذي وعاءً واملئيه لابن عمي حطبا

[تخرج عفراء وتتبعها ليلى]

قيس :

بالروح ليلى قضت لي حاجة عرضت
ما ضرها لو قضت للقلب حاجاتِ
مضت لأبياتها ترتاد لي قبساً
والنار يا روحَ قيس ملء أبياتي
كم جئت ليلى بأسباب ملفقة
ما كان أكثر أسبابي وعلاتي

[تدخل ليلى]

ليلى : قيس

قيس : ليلى بجانبي كل شيء اذن حضر

ليلى : جمعتنا فأحسنت ساعة تفضل العمر

• واشهر من نظم المسرحيات بمصر - بعد شوقي - عزيز أباظة، ونظم المسرحيات الشعرية آخرون في سورية والعراق وغيرهما. ولم يبلغ الشعراء الدرجة المطلوبة من الفن المسرحي، ولم تتصل تجاربهم وتتوارثها الاجيال، فضعفت الهمم وبدا - كما في أوربا - أن الاولى بالمسرحية ان تكتب نثراً وهو ما حدث وغلب. وكتبت المسرحيات النثرية ومثلت على المسارح العربية، واشتهر بين كتابِ هذه المسرحية توفيق الحكيم، وكتبها آخرون، ومضى عدد الكتاب يزداد في اطار الوطن العربي يحاولون أن يلبوا الحاجة

التي تقتضيها الفرق المسرحية والمسارح... وقد ينجحون الى درجة ملحوظة، ويعرف كل قطر عدداً من كتابه... الا ان هؤلاء الكتاب لم يحققوا الطموح المطلوب ولم يلبوا الحاجة الماسة ولهذا كثرت المسرحيات المترجمة على مسارحنا تمثل كما هي او يجري عليها تعديل مناسب.

واذ تأثر العرب في مزاولة الشعر الحر، مضوا خطوة أخرى في التأثر فكتبوا مسرحيات على هذا الضرب من الشعر. وتدخل تجاربهم هذه في باب المحاولات التي جاءت تقليداً ورغبة في التنويع دون بذل الجهد اللازم لدراسة الفن المسرحي والمسرح الشعري على وجه الخصوص.

اننا ما زلنا نطمع في تحقيق خطوات حاسمة في كتابة المسرحية وذلك آتٍ.

٧ ـ القصة
(الحكاية ـ الرواية ـ القصة القصيرة)

١ ـ الحكاية (على سبيل المقدمة والاساس) :

الحكاية، في أصلها هنا، أن تحكي أي تروي أو تنتقل شفهيا الى آخر أو آخرين خبر حدث عانيته بنفسك أو رأيته يحدث لغيرك أورواه ونقله اليك. فكل شيء من هذا «القبيل» حكاية على وجه العموم. ثم جاء التخصيص بما يحكيه أمرؤ للآخرين من أحداث تلفت النظر وتجتذب الانتباه، أقل ما توصف به أن تكون غريبة، عجيبة، غير مألوفة، وتبلغ في ذلك أن تأتي نادرة، خارقة، ليست مما يعرض لايٍّ من الناس، وليست مما يجتاز عقبتها أيٌّ من النـاس. ولا بـد مـن أن يكـون الانسـان الذي صـارع الحادث على درجة عالية من القوة بحيث تصير الحقيقة النادرة منها سبباً في اغراء السامعين بالمتابعة والاصغاء والاستزادة؛ فاذا تولى النقل فيها الى الآخرين شخص له قدرة خاصة (نسميها موهبة) على الحكي بأن يزيد في الحادث ويزيد بمقدار ما يتبين في المقاطع التي تستهوي السامعين من امكان التفصيل والاضافة، حتى اذا أعادها غيّر فيها هنا وهناك؛ واذا ورثها عنه غيره له مقدرته أو ما هو أعلى منها، زاد وزاد حتى لم يبق من الاصل شيء يذكر على أساس أن المهم لديه هو «السيطرة» على السامعين، وانه يزداد فخراً كلما تمكن في ذلك ـ والاساس في موهبته هو الخيال الذي لا يعرف الحدود فيكبر الصغير ويجسم المجرد ويقرب البعيد، ويكسبه الاستعمال قدرة على استغلال الخيال وبصراً بنفوس السامعين وحذقاً في

التخلص من الحكاية التي تفقد مفعولها، ونباهة في التمسك بالحكاية التي يتصل تأثيرها ويزداد مرة بعد مرة. وكان الانسان الاول يحب الاستماع الى المبالغة ولا يهمه المعقول وغير المعقول في ذلك ويختلط لديه ما يكون بما لا يكون. ومن هنا كانت الحادثة خارقة جداً في عداد المستحيلات، وكان البطل لا مثيل له ولا نظير، لا تقف أزاءه الأهوال مهما تشتد، ولا تحول دون مطلبه المسافات مهما تبعد، فهو بشر وليس كالبشر.

تنتقل الحكايات المصطفاة شفهيا من جيل الى جيل، ومن أمة الى أمة، وهي عرضة، خلال ذلك، للتعديل، والتبديل، ولكنها تحتفظ بأهم صفاتها من خيال بعيد وأحداث خارقة وبطل واحد لا يعبأ القاص بما حوله لأنه كل شيء لديه ولا قيمة للناس والارض والسماء ازاءه؛ ولا يتتبع حالاته النفسية لأنه بطل «على طول الخط» له حالة واحدة لا يخاف فيها ولا يضطرب ولا يتردد أو يفكر.

واذ تقف الحكاية عند هذا الحد، ولا تزيد عليه الا القليل القليل، تبدأ تخسر مجموعة من مستمعيها السابقين تقدمت في الحياة الاجتماعية اكثر من غيرها فتراكمت لديها التجارب و «اشتغل» منها العقل، وزاد بصرها في الواقع «الراهن» ومضت جادة تناقش الامور في ضوء المنطق. وتزداد هذه المجموعة على مرّ الزمن فتزداد خسارة الحكاية من السامعين، وتقتصر من «الزبائن» على الاطفال والصبيان والطبقة العامة من الناس الذين لم ينالوا حظهم من الثقافة والعلم ويجدون في «الحكاية» متنفساً لهم ووسيلة راحة، وربما رأوا في «الابطال» صورة للمدافع عنهم المنقذ لهم من الظلم. وأكثر من يتولى الحكاية في هذه الحال «العجائز» في البيوت ورجال يتخذون الحكاية مهنة. وربما انتقل عدد من الحكايات في هذا الدور الى كتب خاصة يعرفها جيداً هؤلاء الرجال ويعرفون قراءتها في الناس على طريقة خاصة.

وحاجة الانسان الى «الحكاية» طبيعية، ولا يعني «تطور» الناس أو تطور مجموعة منهم التخلي عن حاجة طبيعية، واذا تخلى هؤلاء الناس -

بوجه من الوجوه ـ عن الحكاية حيث لزمت موقعها من الخيال والامر الخارق والبطل المتوحد، ولم يعودوا يطلبونها (والذي يطلبها منهم قليل يلجأ اليها سعياً وراء التسلية عندما تضيق به وسائله الأخرى)، فانهم يطلبونها على وجه آخر تتطور فيه الحكاية حسب «مستواهم» الجديد. وأقل ما يعني ذلك انها تقلل كثيراً من خيالها وتوسع من دائرة أبطالها وتقترب لدى تعاملها معهم من معاملة اناس من البشر يمشون على الارض. وقد تسعى خلال ذلك الى ان تكون، أو أن يكون قسم منها ـ ذا مغزى أو عبرة، وأكثر ما يكون هذا السعي في المواعظ التربوية والمواعظ الدينية. وكثيراً ما تأتي العبرة ـ هنا ـ واضحة جداً على وجه المباشرة لا تعود معه حكاية بالمعنى الدقيق ولا تخرج عن كونها «مواعظ» (سرقت) من الحكاية بعض عناصرها في التشويق.

يمكن ان تكون هذه المسيرة خطاً عاماً لدى الأمم، ولا تختلف الامة العربية في ذلك، فهي أمة لها حكاياتها القديمة قبل الاسلام وحكاياتها الجديدة بعد الاسلام، عن الحروب والغزوات وعن الحب والغرام مبرّزة الذين ضربوا مثلاً متفرداً في الشجاعة والكرم والوفاء والثبات على العهد... والتضحية. ثم كان التصرف بهذه الحكايات وكان تسجيلها مستقلة أو متناثرة في بطون الكتب، وكان من عرف «بالقصّاص» وهو الذي يعظ المسلمين في المساجد على سبيل الحكاية.

ثم كان التقاء الثقافات المختلفة العربية، الهندية، الفارسية، اليونانية، وكانت الترجمة فنقلت الى العربية حكايات من الامم الأخرى بقي منها كتاب «كَلِيلَة ودِمْنة» الذي نقله عبدالله بن المقفع عن الفهلوية التي نقلته عن السنسكريتية؛ وكان كتاب الف ليلة وليلة الذي يرجع في المشهور في أصله الى الترجمة عن الفارسية ولكنه استحال عربياً بمقدار ما تبناه العرب وغيروا وزادوا فيه على مر العصور كثيراً من حوادثهم وحكاياتهم وأخيلتهم واختلف باختلاف تنقله بين العراق والشام ومصر. وكانت حكايات أخرى.

واذا كانت تلك الحكايات غير المنسوبة في الاصل مما نجهل مؤلفها أو يصعب جدًّا تحديد مؤلف لها.. وهي كلها تقوم على الخيال البعيد والحادثة الخارقة والبعد عن هموم الانسان في مجتمعه أو فكره... فقد خطا العرب خطوة مهمة جداً بأن شرعوا يؤلفون «الحكاية» تأليفاً فينبري أديب معروف ليؤلف هذه الحكاية كالذي فعله بديع الزمان الهمداني في «المقامات» وتابعه عليه الحريري (وغيره) وغالب ما تعتمد المقامة على مادة اجتماعية؛ وكالذي فعله ابن طفيل في حكايته الفلسفية «حي بن يقظان» ونجد في «رسالة الغفران» التي عملها أبو العلاء المعري سمات من الحكاية.

وقد شرع العرب بذلك بداية طريق أو طور جديد من مسيرة الحكاية أي من بداية تحولها شيئاً آخر لا تعود كلمة «الحكاية» كافية له، فقد يكون قصة على عموم اللفظ وقد يكون رواية أو قصة قصيرة على خصوصه. ولكن ذلك لم يحدث، فقد توقف الابداع العربي في هذا النوع من الادب، على حين مضى الغربيون (الاوربيون) - بعدهم - يوالون التجارب والتطور مستفيدين من اختلاط الحكاية بالموعظة، وتقدم المجتمع وتوسع المفهوم الادبي والاطلاع على آداب الامم، وكان العرب من هذه الامم التي أفادوا منها في تطورهم الحضاري، وفي تطور الحكاية الى مراحل تختلف بها عن مألوفها الشفهي المتوارث اذ يتقدم شخص معروف في قومه على أنه أديب، يؤلف الحكاية تأليفاً في ضوء جديد يأخذ به من الحكاية سرها في الخيال يستعين به في تصوير أحداث وأشخاص (شخوص) من المجتمع، فيكون هذا الطور أساساً يفترق به عمله عن الحكاية، واذا سمي حكاية فلبقية من غلبة الخيال عليه ومن باب التوسع بالمصطلح والاّ فالاحسن أن يسمى قصة بمعنى الاقتراب من الواقع، وهي مرة قصيرة ومرة طويلة واذا كانت طويلة سميت رواية - ولم يكن هذا التمييز من قبل، طالت أم قصرت.

وطبيعي الا تكون هذه الخطوة بين عشية وضحاها والاّ يحققها شخص واحد أو شخصان، وانما لا بد من مضي زمن وتواصل تجارب ووجود

مواهب... الآ ان الذي صار مقبولاً في هذه الحال ان يذكر اسم الايطالي بوكاشيو (من ادباء القرن الرابع عشر) لدى ذكر مبدأ القصة القصيرة؛ ويذكر الاسپاني سرڤانتس (من ادباء القرن السادس عشر) لدى ذكر مبدأ الرواية... ثم سار التطور حتى تميزت الامور على وجه كثير الوضوح فيما اختلف به عن الحكاية وفيما افترقت فيه القصة القصيرة عن الرواية.

٢ ـ المقامة:

المقامة ـ واحدة المقامات ـ حكاية يؤلفها شخص معين معروف، معتمداً لها في أساس بنائها أربعة أركان هي الراوي، وهو الذي ينقل الحكاية الى القارىء؛ والبطل وهو الشخص الذي يقوم بالحدث وأبرز أخلاقه الاحتيال وأهم أعماله الكدية؛ والحدث، وهو حيلة يقوم بها البطل متنكراً ليحصل على قدر من مالٍ أو زاد أو أي مطمح آخر؛ و «الضحية» او الشخص الذي تجوز عليه الحيلة وتنطلي الخدعة، وقد تكون الضحية مجموعة أشخاص، وقد يكون الراوي نفسه.

وما يبلغ «البطل» مأربه ويختفي ـ أو يبتعد ـ عن الضحية حتى يكشف عن نفسه للقارىء أو الراوي، ويختم هذا التكشف «بحكمة» أو نصيحة يسوغ بها عمله.

واختص الادب العربي بهذا المصطلح ـ أي المقامة ـ والضرب الادبي الذي يمثله ـ أي الحكاية المكتوبة التي شرعت تبتعد قليلاً عن عالم الحكاية الشفهية باقتراب من واقع مجتمع معين أو مظهر من مجتمع معين هو مظهر الكدية والدواعي اليها والحيلة التي يفتعلها المكدي ويرتضيها ومن ثم المظهر الذي يحمل انساناً على ارتكاب ما ليس بصحيح بسبب من اضطراب في القيم وسوء في توزيع الثروة.

والمقامة بهذا يمكن ان تكون مصدراً يستعين به التاريخ الذي يبحث في العالم الاسلامي الذي نشأت فيه مستفيداً مما فيها من بيان لعيوب ذلك المجتمع. ولكنها مع ذلك أو قبله طريفة تؤنس القارىء وتغريه بمتابعة

القراءة لما فيها من وصف ولما تصل اليها في ذروتها من تعقد يشوقه الى معرفة النتيجة (والحل). هذا الى أنها كتبت بلغة عربية عالية زاولها أديب عالم تؤلف اللغة همّا لديه ان لم تكن الهم الاول ولهذا فهو يعمل على اختيار ألفاظ معينة يبرز فيها مقدرته، ويسهر على التركيب والبناء ليثبت أنه أديب متمكن او متميز. ويأتي من هذه الصفة الاخيرة مجد المقامة وبؤسها، مجدها فيما تهيأ لها من جمال لدى حسن الاختيار واعتدال في الغاية اللغوية، أو لدى سامعيها من معاصريها ولا همّ لهم غير اللغة؛ وبؤسها لأنها بالغت فمضت تتسقط أغرب المفردات وأغرب التراكيب وجعلت غايتها الاولى: اللغة او تعليم اللغة عن طريق الحكاية فاستحالت أدباً تعليمياً همه المادة العلمية مكتفياً من الفن بمظهره الشكلي ولا عناية له تذكر بالمجتمع وبالفكر وبالحالات النفسية التي يعانيها البطل او الضحية أو القارىء... بل انها تفقد لدى القارىء لذة المتابعة بعد قراءته مقامة أو مقامتين منها لأنها نمط واحد يتكرر في جمود يمكن الاكتفاء بالقليل منه عن الكثير وتسهل معرفة الحل فيه منذ بداية العرض. ولم يبق بعد ذلك غير اللغة وهي تهم طالب اللغة، يقرأ من أجلها هذه المقامات كما يقرأ كتاباً لغوياً...

ومن يدري، فقد يكون الاساس في نشأة «المقامات» هو الدرس اللغوي، وليس الفن القصصي، والحجة في ذلك واضحة في مؤلفيها وهم لغويون، وفي نصوصها وهي «تمرينات» لغوية ويبقى الهيكل القصصي وسيلة ايضاح. ويزيد في هذا الظن ما ذهب اليه الباحثون في رد نشأة المقامات الى التأثر بأحاديث ابن دريد. وابن دريد عالم لغوي، ومن تلامذته بديع الزمان الهمذاني أول من رأينا من مؤلفي المقامات حتى حسبنا انها ولدت مكتملة على يديه وتكرر انه مبتدعها.

بديع الزمان أديب ـ عالم من أبناء القرن الرابع الهجري ألّفَ كتاباً سماه المقامات وصل الينا وفيه احدى وخمسون مقامة، يبدأها بـ: «حدثنا عيسى بن هشام قال» ثم يشرع عيسى بن هشام هذا يحكي الحدث اي

الحيلة التي شهدها أو انطلت عليه، وما يكاد ينتهي حتى تنكشف هوية المحتال وهو دائماً: أبو الفتح الاسكندري، وليلاحظ ان من صفات أبي الفتح الاسكندري أنه أديب يعرف النحو والصرف والعروض... وهو يضرب في البلاد وراء الرزق استجداء واحتيالاً نزولاً على ضرورة الحاجة ومسايرة للزمن الرديء. وقد سمّى بديع الزمان الكثير من مقاماته باسماء المدن التي جرى الاحتيال فيها من ذلك: البلخية، والسجستانية، والكوفية والاذربيجانية والبغدادية والبصرية والنيسابورية، وربما كانت المضيرية - نسبة الى المضيرة وهي نوع من الطعام - والبغدادية من أشهر المقامات وأكملها فنًّا واكثرها طرافة... وأعمقها احتيالا، على أن مقامات بديع الزمان في جملتها الأنموذج الأكمل للمقامة والمنطلق الذي كان يجب ان يؤدي الى ما هو أحسن منه وأدخل في الفن القصصي ليخطو بالحكاية خطوة تبتعد بها عن الحكاية. ولكن هذا لم يقع فضاعت فرصة ثمينة في تاريخ القصة، لان الذي حدث ان الادباء وقفوا عند مظهرها اللغوي وكونها وسيلة لاظهار العلم وتعليم اللغة... اكثر مما وقفوا عند دلالتها الفنية، واذا تأملوا دلالتها الفنية رأوا -أبرز ما رأوا شكلها الظاهر الذي تكرر وتجمد منذ ميلادها على يد بديع الزمان، فان الحال كانت لديه واحدة (تقريباً) في كل مقامة: عيسى بن هشام، حيلة، ضحية، أبو الفتح الاسكندري. ولم يفعل الذين جاءوا بعده اكثر من تغيير اسم الراوي واسم المحتال وظلوا يدورون في مجال محدود من الحيل والضحايا لم يحاولوا أن يخرجوا عنه وكأن اللغة ملكت عليهم كل سبيل.

وكان الحريري (المتوفى اوائل القرن السادس الهجري) أهم من جاء بعد بديع الزمان وأشهر من زاول المقامات؛ فقد ألف كتاباً ضمنه خمسين مقامة اعترف في مقدمته بفضل بديع الزمان في نشوء المقامة وتمكنه منها، وقد قال فيها:

«وأنشأت [...] خمسين مقامةً تحتوي على جد القول وهزله ورقيق اللفظ وجزله وغرر البيان ودرره وملح الادب ونوادره الى ما وشّحتها من

الآيات ومحاسن الكنايات ورصعته فيها من الامثال العربية واللطائف الأدبية والأحاجي النحوية والفتاوى اللغوية والرسائل المبتكرة والخطب المحبّرة والمواعظ والمبكية والاضاحيك المُلهية، مما أمليت جميعه على لسان أبي زيد السَّروجي وأسندت روايته الى الحارث بن همّام البصري...»

ونحن اذا اتينا الى مقامات الحريري هذه وجدناها ضرباً من معجم لغوي يضم أغرب المفردات مركبة في سياق رواية حكاية اتُّخذت وسيلة لها، هذا مع «لعب» بالالفاظ والتراكيب كأن تتضمن المقامة رسالة احدى كلماتها معجمة الحروف والأخرى مهملة، أو تقرأ عباراتها طرداً ورداً اي لا يغيرها عكس حروفها، أو رسالة تقرأ من أولها بوجه ومن آخرها بوجه، أو رسالة أحد حروفها منقوط والآخر بغير نقط أو خطبة عارية من الاعجام أو لغزاً فقهياً أو نحوياً... الخ الخ.

وواضح من هذا ان الحريري قصد الى اثبات غزارة علمه بالطريقة التي تناسب عصره أو مجتمعه المثقف الذي كان هدفه لدى التأليف والتقديم. ان المقامات عموماً، ومقامات الحريري خصوصاً لم تؤلف لتؤنس - وتنفع - العامة وانما ألفت لخاصة الخاصة من العلماء والادباء. وهؤلاء، وحدهم، الذين اهتموا بها واعجبوا وتعجبوا ومن ثم سارت مقامات الحريري في البلاد وكثر دارسوها وناسخوها... ولا يمكن أن تقرأ مقامات الحزيري من دون هذه الشروح، لا سيا اذا ابتعد الزمن بعصرها، وقد لقيت عناية الشراح على مر الزمن، وكان من أشهر أولئك الشريشي.

ولم يقف عمل المقامات عند الحريري، فقد حاول صنعها آخرون ولكنهم اغرقوا في الصناعة اللفظية او المغزى التربوي على وجه الوعظ وضعف العنصر الفني... وكانت مقامات الحريري هي التي في ذهن كتّاب المقامة والمعجبين بها... وهذا يؤكد مرّة اخرى أهمية العنصر اللغوي فيها ويبين أنه أهم ما أدركه المثقفون من أمرها... ولو أنهم فهموا المقامات على أنها فن قصصي، وكانت لهم المؤهلات في ذلك لساروا بها خطوات رفعت من شأنها... ولكن الذي بدا أن الفن فيها غير مقصود وغير

مرغوب فيه من معاصريه وكأنهم يحسبونها أكاذيب وخيالات، كما أشار الحريري في مقدمته وبعثه ذلك على الاعتذار والنص على الفائدة الوعظية فيها.

مع كل هذا، أي مع كل ما يمكن أن يراه الراءي من عيوب المقامة التي تضعف قيمتها الفنية وتقلل من شأنها القصصي وتحول ـ أو حالت فعلاً ـ دون تطورها... لا بد من الاعتراف انها شكل من أشكال الحكاية او القصة ولكن حكاية ـ قصة، وان فيها من عناصر القصة الحدث الذي يديره المؤلف بين العرض والعقدة والحل مشوقاً القارىء بتلك الادارة وبما يصحبها من وصف لاحوال من المجتمع وما يؤديها من لغة سهر صاحبها على صبّها وقد عمل هذا الطابع القصصي على سيرورتها ولنذكر أنها دخلت الاندلس وكتب الفرس والعبرانيون والسريان على نهجها أو ترجموها.

ومن الباحثين من يرى للمقامة أثراً ـ وليكن قليلاً، ولكنه أثر ـ في تطوير القصة الاوربية، ومن هؤلاء من يشير الى تأثر نوع خاص من القصص الاسپانية يعرف بالپيكارس أي القصص التي يكون ابطالها من المحتالين على العيش بالشطارة واللصوصية وكأنهم يشبهون ابطال المقامات؛ ومنهم من يرى الاوربيين قد ألموا ـ بوجه أو آخر ـ بعدد من المقامات ولنذكر أن المستشرقين عنوا بها ومنهم من ترجمها.

ولنذكر اخيراً، ان العرب لم يهملوا شأن المقامات، ولا سيما مقامات الحريري في يوم من الايام، وانهم قلدوها حتى في مطلع العصر الحديث فكان من ذلك المقامات التي صنعها اليازجي، باسم «مجمع البحرين» والمقامات التي صنعها المويلحي باسم «حديث بن هشام» وفيها «نقد» اجتماعي وصور من الحياة المصرية وملامح تقربها من القصة.

بل ان المعاصرين منا بدأوا يرون في المقامات حظاً للقصة أوفر مما كان يراه السابقون، وربما كان هذا من أسرار اهتمامنا اليوم بمقامات بديع الزمان أكثر من اهتمامنا بمقامات الحريري... وبدأوا يرون فيها عناصر

مسرحيّة، والحقيقة انها مما يمكن أن تمثل بعد تغيير طفيف فيها. ولم يخف ذلك على مؤلفي المسرحية العربية الحديثة فاستلهموها.

٣ ـ الرواية:

تستحيل الحكاية الطويلة رواية على مر الزمن بمقدار اقترابها من الواقع، بأن تقلل من الخوارق في الحوادث والشخوص، وتميل لاتخاذ احداثها مما يقع لاشخاص من المجتمع الانساني بما هو أقرب الى طبيعة الأشياء، فيتبيّن فيها ـ حينئذ ـ المكان والزمان، مكان من هذه الارض واضح المعالم، وزمان معين يمكن تقريبه ان لم يكن تحديده، ويتعدد الاشخاص فلم يعد شخص واحد يستقطب الاحداث كلها، وانما هناك الكثيرون من أصدقائه واعدائه وأقاربه وبني قومه ممن يكونون المجتمع ويشتبكون في الحديث الذي يكونون واياه كلاً متداخلا فلا تأتي الاحداث منقطعة وكأنها من عالم ويأتي الشخوص منعزلين وكأنهم من عالم آخر، وهؤلاء الشخوص طبيعيون لهم حالاتهم النفسية وعواطفهم بين الحب والكره والخوف والشجاعة والتردد والقلق، وهي حالات الناس على وجه الارض.

ولا يفهم من هذا ان الرواية تستغني عن الخيال عندما تبتعد عن الحكاية، وانما يفهم أن الخيال في الحكاية مطلق لا تحده حدود ولصاحبه أن يقول ما يشاء ويفعل ما يشاء، أما هنا ـ في الرواية ـ فالخيال وسيلة لربط أجزاء الحادثة وتصوير شخوصها وملء الثغرات. فهو يسعى ـ بمعنى ادق ـ لتقديم العمل الادبي على انه من الواقع، والمهمة صعبة وربما كانت أصعب من مهمته في الحكاية.

وطبيعي ان الواقع لا يكون قصة لانه يكون تقريراً لحادثة وقت. والخيال هو الذي يمنح التقرير قوة فنية تهب القصة حياة تجتذب القارئين لان الرواية تؤلف اساساً كتابة لتقرأ.

واحتالت الرواية على اجتذاب القارئ ـ وهي تقترب من الواقع بان اشترطت على كتابها ـ لمدة غير قصيرة، ان يتدرجوا في قصتهم على ثلاث

مراحل هي: العرض، ويحتل القسم الاكبر، يتحدث فيه «الراوي» عن المكان والزمان والشخوص وتطور الحادثة ويمضي في ذلك طويلا يزيد من التشابك شيئا فشيئا ويقدم للقارئ جديداً كان اخفاه عنه، ويخفى عنه جديداً جديداً يظل متلهفا لمعرفته ومعرفة النتيجة العامة، وهنا تبلغ الرواية أعلى درجاتها من التشابك والتشويق وهو ما يسمى بالعقدة ويكون القارئ لديها في أعلى الشوق للنهاية وقد شدت أعصابه اليها شداً ولم يعد يحتمل الصبر طويلّا، والمؤلف عارف بذلك ولهذا فهو يمضي سريعاً الى المرحلة الأخيرة وهي: الحل فيعرف القارئ ما كان يتحرق لمعرفته مما يحل بفلان أو فلانة وما آلت اليه الامور.

كانت الرواية في أول أمرها، ولمدة طويلة، تبالغ في العقدة، ثم لوحظ ان هذه المبالغة تخرج الرواية عن عالم الواقع وتوقعها في افتعال كثير، وهي ـ على ذلك ـ لا تليق بالانسان وقد تطور هذا التطور في ذهنه وذوقه ومعالجته للامور. لهذا بدأ المؤلفون يخففون من شأن العقدة ويجعلونها أقرب الى الطبيعية فتسير الرواية بذلك على شيء من الهدوء والانسجام. ولم يفقدها هذا عنصر الجذب، لأن للروائي من قوة في ادارة الحادثة، واقتناص الحالات النفسية ومن فكرة علمه بالمجتمع ما يغنيه عن ذلك. هذا الى ان الرواية تشعبت في تطورها وتقدمها حسب ما يغلب عليها من طابع فكانت ـ فيما كانت ـ اجتماعية وتاريخية ونفسية وفلسفية وثورية... وللقراء أن يختاروا الاتجاه الذي يناسبهم والكاتب الذي يفضلونه. وقد احتلت الرواية بهذا التطور والتنوع وما تلبي من حاجات القراء المختلفة عبر ما تحقق للنوع من فن... منزلة عالية بين الانواع الادبية، ولم يغال من جعل لها المكان الأول من الأدب الحديث والمعاصر.

وقد شقت طريقها في صعوبة وبطء على مدى التاريخ القديم وفضل المؤرخون أن يبدأوا تاريخها الحديث بـ «دون كيخوته» (دون كيشوت) التي ألفها الأديب الاسباني سرڤانتس وصدر جزؤها الأول بمدريد أوائل القرن السابع عشر (١٦٠٥). وطبيعي أن تحتفظ بنسبة كبيرة من عالم

الحكاية ولا بد من روايات وروايات حتى يستقيم الامر للرواية ذات الطابع المميز عن الحكاية، وقد اسهمت في ذلك أقطار أوربية عديدة تهيأت فيها مواهب كبيرة، ففي فرنسا تذكر مدام دلافايت صاحبة قصة «الاميرة دكليف» في القرن السابع عشر، وبنجامان كونستنتان صاحب قصة «ادولف» في القرن الثامن عشر، وتميزت القصتان بالجانب النفسي؛ وفي انكلترا ألف ديفو (الذي عاش خلال القرن السابع عشر ـ الثامن عشر) روبنسون كروزو (ويذكر كثيرون انه تأثر بقصة حي بن يقظان لابن طفيل) وكتّاب آخرون اقتربوا كثيراً من المجتمع المعاصر لهم ووضح في قصصهم المكان والزمان، وتقدم بالرواية الانكليزية آخرون عاشوا موزعين بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر من اشهرهم: جين اوستن ووالتر سكوت برز لدى الاولى الحس بالعاطفة الانسانية وبرز لدى الثاني العنصر التاريخي.

واستقام للرواية نضجها ومجدها في القرن التاسع عشر وقد تهيأ لها عظماء في اقطار مختلفة تعد فرنسا منهم بلزاك وستندال وفلوبير وزولا، وتعد انكلترة تشارلز دكنز وثاكري وشارلوت برونتي وأختها أميلي برونتي... وتحظى روسيا بأوفر قسط من الكبار فتعد ـ فيمن تعد ـ گوگول وتورگنيف ودوستويفسكي وتولستوي...

وشرعت امريكا في هذا القرن تؤكد أهميتها الادبية وتقدم للرواية كاتباً مثل ملڤيل صاحب (موبي دك).

وشهدت الرواية في القرن العشرين انتشاراً خارقاً وتنوعاً كبيراً وأعلاماً عديدين في كل قطر نذكر منهم في فرنسا اندره جيد، مارلو، سنت أكزپري، مورياك ومارسل پروست، وفي انگلترة فرجينيا وولف، وفي ارلندة جيمس جويس... وفي المانيا توماس مان، وفي الاتحاد السوڤيتي شولوخوف وفي ايطاليا مورافيا.. وبرز في امريكا كثيرون خرجوا في شهرتهم ومكانتهم عن حدود بلادهم، ومن هؤلاء شتينبك وكالدويل ودوس پاسوس وهمنگواي وفوكنر... والاسماء كثيرة ذكرنا منها

من ذكرنا على سبيل المثال والعلم وليس على سبيل الحصر ولزوم الحفظ. وما زالت تتكاثر وتحتل الصدارة بين الانواع الادبية الاخرى حتى حين يلاحظ بعض النقاد شيئا من الفتور وشيئا من الهبوط...

٤ ـ القصة القصيرة:

وسارت القصة القصيرة في الطريق التي سارت عليه الرواية في اقترابها من واقع حياة الانسان مقللة من الخيال الطاغي مبتعدة عن البطل الخارق الواحد، مستعملة الخيال لبناء الواقع، مراعية الحالة النفسية للشخوص والاوضاع البيئية والاجتماعية... مع فارق أساسي يبدو ظاهره في القِصَر وباطنه فيما يستدعي هذا القصر او ما يدل عليه من ضيق الحادثة أو الحالة وضيق ما تستلزم من وصف او تعرض للمحيط الذي وقعت فيه الحادثة والمجتمع الذي احتواها. ولا يفهم من هذا ـ ابداً ـ أن القصة رواية مقصّرة أو مختصرة لأن ذلك لا ينتهي الّا الى الجفاف والهيكل وفقدان روح الفن القصصي، وانما يفهم ان القاص الماهر يلتقط جيداً المادة الصالحة لعمله، وشرط هذه المادة أن تكون محدودة المدى، أن تكون جزءاً حيًّا مكتملًا بنفسه من كل، أن تحتفظ بعناصر الحياة، واذا وصفت القصة الحديثة عموماً بأنها شريحة من الحياة أو من حياة، وكانت الرواية شريحة كبيرة من الحياة، كانت القصة القصيرة شريحة أيضاً ولكنها شريحة صغيرة. واذا اختار القاص مادة محدودة حية عرف ان ما حولها محدود لا يأخذ منه الّا بما يحفظ لها صفة الواقع والممكن ويقلل من ضياعها في اللامحدود، وبما يسند الجانب الروحي أو النفسي منها. فيأتي الكلام على البيئة قليلًا أو لمحاً تدل عليه أسطر، ووصف الشخوص كذلك ويبقى أزاء القاص المادة الاصلية يتعمقها ويلم أطرافها ويسير من غير اطالة في موقف أو استطراد أو كثرة في الحوار...

والقصة القصيرة على هذا فن صعب، وذهب بعض النقاد الى انها أصعب من الرواية، لان الرواية تهيء لصاحبها مجالًا رحباً للوصف وللحوادث وللحوار على حين تحد القصة القصيرة من حركته ورغباته،

وقد يستدل على هذه الصعوبة بقلة الجيد جداً من القصص القصيرة على كثرة ما يكتب، وقلة الاعلام فيها على كثرة من يزاولها ويجرب مزاولتها. وقد هيّأت الصحافة للقصة القصيرة مجالًا خاصاً يسندها أكثر مما يسند الرواية، فقد شرعت الجرائد والمجلات ـ بعد وجودها ـ تنشر في كل عدد من أعدادها قصة قصيرة أو أكثر تنويعاً لموادها واجتذابا لاكبر عدد من القراء، ومن المجلات ما عنيت عناية خاصة بالقصة القصيرة ومنها ما قام عليها وكثر الطلب ـ بهذا ـ على كتابها وصار بامكان هؤلاء الكتاب ان ينشروا قصصهم القصيرة مرتين، الأولى في الصحف والثانية يجمعونها من الصحف ويصدرونها في كتاب أو كتب، وهذا ما حدث لكبار كتاب القصة القصيرة في العالم ولمجلداتهم المتوالية محتوية على آثارهم.

وطبيعي أن تسلك القصة القصيرة في تطورها طريقاً طويلة، وان يكون العصر الحديث لها ـ كما كان للرواية ـ عصر تركز ونضج. وطبيعي ان تبقى مدة طويلة تحتفظ بنسبة كبيرة من الحكاية القصيرة وان تخضع للتجربة والخطأ فلا يميز القاص صميم فنه فتراه يطيل حيث يجب أن يوجز وتراه يستطرد أو يتدخل أو يركض وراء الوهم وعنصر التسلية الصرف.

وقد حدث هذا في كل مكان، الّا ان الذي يذكره المؤرخون لأول تحول بارز بالحكاية نحو القصة هو ما كان عليه في أواسط القرن الرابع عشر الأديب الايطالي بوكاشيو في كتابه « دكاميرون » اي « عشرة أيام »، ولما كان لكل يوم عشرة حكايات أمكن أن يقال (أحيانا): « مئة حكاية » على سبيل التوسع والتصرف.

وتلاحظ أننا نستعمل لدى الكلام على « الدكامرون » مرة الحكاية ومرة القصة القصيرة، والسبب في ذلك أننا ما زلنا معها في خطوة التطور اي انها ما زالت تحوي كثيراً من عناصر الحكاية، ولعلها ـ لدى التحقيق ـ أقرب الى الحكاية منها الى القصة القصيرة كما ستكون. هي حكايات بخيالها وبالوضع الذي تبدو معه كما تبدو الحكاية الشعبية من غرض التسلية

والمفاجآت. ولا غرو، فقد أفاد بوكاشيو كثيراً من الموروث الشعبي وجاء عمله وكأنه الحكايات الشعبية التي يتلهى بها الصبيان والعجائز وعامة الناس من غير الأدباء المثقفين، فصدّ ـ بذلك ـ عنه هؤلاء الأدباء ولم يعنوا به وخفي عليهم ما احتوى من عناصر جديدة تفرقه عن الحكايات الشعبية وتمنحه درجة في التطور نحو فن جديد سيجد طريقه الى مجتمع جديد؛ فلئن تبنى بوكاشيو مظهر الحكاية، لقد عرض صوراً من واقع المجتمع الايطالي في القرن الرابع عشر بما كان بين المدن الايطالية من منافسات، وما كان للملوك والقسس من عيوب، وما كان يمر بين الناس من حيل وخدع، وما كان لبعض العادات والتقاليد من سخف وما ضم ذلك المجتمع من بقايا آثار الحروب الصليبية فكان كتابه مصدراً تاريخياً لمن طلب فهم ايطاليا ـ ولا سيما فلورنسة ـ في القرن الرابع عشر.

وليس هذا بالقليل في عالم التحول نحو طور جديد في الفن القصصي أو التحول نحو نوع جديد ـ ان شئت، وكأنه يقترن بتحول إجتماعي تنمو بموجبه الطبقة المتوسطة وتزداد فيه نسبة المثقفين، وكان من دلائل هذا التحول ازدياد الاهتمام بالدكاميرون ورواجها بعد الصدود أو الفتور الذي قـوبلـت بـه أول الامـر، حتى اذا حـل القـرن الخامس عشر طبعـت (في البندقية) وتكرر طبعها واتسع مداها وخرجت عن حدود ايطاليا... وترجمت الى لغات أخرى.

وكتبت أوربا خلال ذلك القرن وبعده حكايات ـ قصصية كثيرة عرفت بشكل وآخر داخل أقطارها التي انتجتها، وعملت المطبعة على زيادة نشرها... بانتظار خطوة أخرى تعدل خطوة بوكاشيو وتزيد من الاتجاه نحو القصة القصيرة زيادة كبيرة يعمل على تحقيقها تطور المجتمع البشري وزيادة عدد المثقفين من أبناء الطبقة المتوسطة وما دون المتوسطة زيادة ملحوظة واهتمام الصحافة ـ بعد ان توطدت وتطورت ـ بنشر القصص القصيرة تميزاً بها وجذباً للقراء وصار بمقدور عدد من القرّاء تمييز الفني من غير الفني وما يحمل معنى أو يعبر عن همومهم من السطحي المغرق في الأوهـام.

لقد عمل القرن الثامن عشر في سبيل ذلك الكثير واتسع العالم الأدبي - كما اتسع العالم السياسي والثقافي - تدريجاً حتى دخلته روسيا وامريكا.. بل اننا نجد الخطوة الفنية الجديدة تظهر في هذين البلدين خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر وقد ولد فيهما في عام واحد، هو عام ١٨٠٩، وليدان سيكون لهما شأنهما الكبير في تطور القصة، الأوّل أمريكي ولد في التاسع عشر من الشهر الأوّل وعرف بأدگار ألن پو، والثاني روسي ولد في التاسع عشر من الشهر الثالث ويسمى نقولا (نيكولاي) گوگول، مع فارق كبير بين المزاجين والمجتمعين، كتب گوگول قصصاً قصيرة اشهرها «المعطف» نقلت الفن القصصي نقلة كبيرة في الاهتمام بالمجتمع وهموم الناس البسطاء وتبيين حالتهم النفسية، ولكن أثر گوگول الاكبر وقع على كتّاب الرواية بالدرجة الأولى، على حين بقي پو في عالم القصة القصيرة عملياً ونظرياً ومن النقاد من أحلّه مكانا عالياً جداً وربما دعاه «أبا القصة القصيرة».

عانى پو حياة البؤس والتشرد والاضطراب والفوضى مقرونة بحالات غريبة من الاطوار العصبية المرتبطة بحساسية مفرطة مؤدية الى شذوذ في الخيال يريه العلاقات بين الاشياء مختلفة عما يراه الناس الطبيعيون، فهو يتكلم وكأنه يتكلم من عالم السحر والأفيون والمخدرات والأحلام... ولكنه ممسك بزمام الحديث يجر اليه قارئه حتى يستهويه فنياً فيسير معه حتى النهاية، يزيد من قوة التأثير عنده ما يملك من لغة دقيقة صافية وبناء محكم (في بابه).

وقد عملت الصحافة على شهرته ونشر آثاره... وكان يجمع هذه القصص - الحكايات أو الحكايات القصصية - وهي التسمية الأدق - في كتب خاصة يصدرها فيتناولها قراء جدد وتخرج عن حدود البلاد وتجد المعجبين الذين ينسجمون واياها ويرونها حقيقة أو معربة عن حقيقة على الرغم مما تبدو عليه من غرابة تقربها من الخوارق القادمة من عالم الخوف والرهبة والرعب والمقابر والاهوال والعواصف والاشباح. وكثيراً ما اختار

المؤلف عناوين تنسجم وغرابة عوالمه: الرقاص والبئر، مخطوطة وجدت في قنينة، جزيرة الجنية، شيطان الهوس، الخنفسة الذهبية، الرسالة المسروقة.

تدع هذه العناوين القارىء يفكر بالحكايات وتبعده عن القصص، والظاهر في ذلك صحيح ولكن الباطن يعيده أو يقربه من القصص لان الكاتب يتعرض لهذه المادة وكأنها حقيقة، وانه يرى في هذه الاشياء الحقيقية لديه ما لا يراه الآخرون، وانه ينطلق فيها من واقع اجتماعي يعايشه ويعيشه ولكن مخيلته المرتبطة بالاحساس المفرط تحمله على الابتعاد بهذا الواقع فيظهر وكأنه يتكلم عن غير وعي بالاشياء. فهو يراها حقيقة ولا تدخل حينئذ في المبالغة والافتعال.

هذا الى انه كاتب يعي ما يقول بمعنى انه يختار موضوعه ويسهر على ادارته وتقديمه الى القراء على الوجه الذي يدرك معه الأثر الذي سيتركه فيه.

وهنا، تسجل لپو أهمية اخرى في تاريخ القصة القصيرة، غير مزاولتها، فهو أديب يستطيع أن يتحدث عن تجربته خلال الكتابة (والنظم)، وانه زاول النقد الأدبي في الصحافة، واشتهر له في ذلك نقد مجموعة من الحكايات (القصص) لأديب أمريكي معاصر له، وهو يثبت في هذا النقد أسسا لما تكون عليه الحكاية (القصة القصيرة في زمانه) فهو يشترط في النص الأدبي احداث أثر في المتلقي وأن يكون هذا الاثر واحداً غير متشعب، وأن يسيطر عليه صاحبه سيطرة تامة. وهو يرى خلال ذلك أن الحكاية (النثرية) تمنح الكاتب فرصة خاصة لاستيعاب أركان الاثر الذي استقر عليه مقيّداً بالمدى الذي تستغرقه القراءة (من نصف ساعة الى ساعتين)؛ ويشترط على الكاتب ان يحتفظ بوحدة البناء: «لا تدون كلمة ان هي لم تؤد بصورة مباشرة، أو غير مباشرة الى اعطاء الفرص المقصود معناه. وبهذا القدر من العناية والحذق، وعن هذا السبيل، تبرز الصورة كاملة للفكرة وتترك في مخيلة من يتأملها باحساس فني متقارب، شعوراً بالرضاء التام. ففكرة الحكاية تكون اذن قد قدمت خالية من الشوائب، لانها لم تقاطع أو تجزأ، وهذه غاية لا نعثر عليها في الرواية الطويلة...»

لقد عمل پو للقصة القصيرة الشيء الكثير، ولكنه لم يكن الا خطوة في تاريخها لأن قصصه يراها الراءي أقرب الى الحكايات، وانه ربما اختلق أحداثا من مخيلته ليؤدي بها فكرت مرّت بخاطره، على حين أن القصة القصيرة تطمح الى أن تبتعد عن الحكاية أكثر وأن تكون لصيقة بالحياة الاجتماعية، فهي، على هذا، بانتظار خطوة اخرى ترفع من شأنها وتثبت من فنها، وقد تهيأ هذا في موباسان، وهو أديب فرنسي ولد في منتصف القرن التاسع عشر واقترن اسمه بتاريخ القصة القصيرة بما لا يقبل الشك أو الجدل ولا يسوّغ النسيان أو التناسي فقد أخرجها كثيراً عن عالم الحكاية أو ما يبدو فيه حكاية ويحسبها القارئ أداة للتسلية وقتل الوقت... اذ دخل بها عالم الواقع والجد وتصوير ما حدث وجرى تصويراً فنيًّا سهر عليه وعني بلغته وببنائه، وانك لواجد في قصصه الفني هذا صوراً حيّة للمجتمع الذي عاش فيه المؤلف في منطقة نورماندي وفي پاريس.

وكان أول ما عرف به واشتهر قصة قصيرة عنوانها «كرة الشحم» هي من صميم الحياة الاجتماعية في الفترة التي وقعت فيها الحرب بين بروسيا وفرنسا، وقد نشرها سنة ١٨٨٠ ضمن مجموعة لأدباء آخرين ولكنه تميز منهم تميزاً كبيراً في عالم القصة القصيرة. وقد عرف في العالم بالقصة القصيرة على الرغم من أنه زاول غيرها من شعر ومسرحيات ورحلات وروايات، وكان ينشر قصصه تباعاً في صحافة بلاده ثم يجمعها في مجلدات أصدر منها خلال عشر سنوات من التاريخ المذكور سبع عشرة مجموعة لقيت رواجاً اكبر لدى غير الفرنسيين حتى عمت الغرب كله وترجمت الى عدة لغات... وما تزال تطبع ويعاد طبعها مجموعة أو مختارة، وتترجم كذلك.

وتقف ازاءها اليوم معجباً كذلك، ولكنك تمزج اعجابك بملاحظة تطلب فيها أن تكون أكثر دخولًا في شرائط القصة القصيرة بأن تقلل من المفاجآت، ومن عوامل الشد الزائد على أعصاب القارئ، والولع باصطياد الغريب والشاذ، والمقدمات التي ترد فيها قبل الدخول في القصة نفسها

وكأنها تذكرك بعالم الحكاية الشفهية؛ وتطلب منها تعمقاً للحياة الاجتماعية وما يكتنف الناس من حالات نفسيّة...

تنتظر بذلك من يخطو هذه الخطوة الحاسمة، وقد تهيأت فعلًا في روسي ولد عام ١٨٦٠ في أسرة فقيرة وقد مال الى الأدب والقصة مبكراً ودفعه طموحه الى الدخول في كلية الطب وكان يسد بعضاً من حاجته الى المال بكتابة حكايات ينشرها في الجرائد التي تعمل على تسلية قرائها وكان معجبا بموپاسان غاية الاعجاب ويعمل على تقليده متخذاً اياه استاذاً للفن طامحاً الى أن يكون مثله. ذلكم الأديب هو چخوف (تشيكوف). ولا يخلق التقليد الأديب المبدع ولكنه مرحلة من مراحل التدريب والتقوية يجد نفسه بعدها ان كان ذا موهبة صادقة، وهذا هو ما حدث لچخوف، فقد ودّع عهد التقليد وعهد الاستخفاف بالقصة التي كان يجريها مجرى الحكاية يكتبها كيفما اتفق، وشرع يجد في عمله ويتأمل ويتأنى واذا به «سيد القصة القصيرة» دون منازع وقد أعجب به قومه وكبار أدباء قومه وتنافست عليه الصحف ومضى ينشر في هذه الصحف ثم يجمع ما ينشر في مجلدات وهو يزاول مهنته طبيباً يضرب مثلًا في الاخلاص والتضحية وخدمة الفلاحين والمحتاجين، نيفت مجلداته على العشرة وعمت شهرته البلاد وتعدت حدودها وصارت قصصه محط اعجاب كل من اطلع عليها، ونموذجاً يقتدي به الآخرون ويتأثرون به لما يبتعد عن جو الحكاية ويعالج من الواقع مع فارق آخر بين چخوف وموپاسان هو أن موپاسان متشائم لا يعنيه أمر تقدم البشرية على حين كان چخوف يحب الناس، ويحب بسطاءهم بوجه خاص فيعرض آلامهم متعاطفاً معهم ساعياً لهم في مستقبل أفضل في الوقت الذي يعري فيه الآخرين وما هم عليه من نفاق أو جشع أو جهل فرسم بذلك صورة لروسيا في أواخر القرن التاسع عشر بما يكتنفها ويغلي فيها من صراع أفكار.

والقصة لديه عدد محدود من الصفحات أجيد بناؤها وسلست لغتها ونفذت وراء حروفها حياة نفسية ونبضات فكرية حتى تحس بروح

شاعري لديه، ولكنه موضوعي لا يتدخل فكأنه غريب على الاحداث، فالحدث المختار هو الذي ينطق عن نفسه والشخوص يتحركون ويتحاورون في حدود كيانهم وهو اذ يبث فكرته يبثها في هدوء ويذيب غضبه في الكلمات مشيعاً ضرباً نادراً من السخرية الراقية.

وكتب بعد چخوف كثيرون في كل مكان، وليس فيهم الا من نظر اليه ـ والى موپاسان أحياناً ـ بغاية الاعجاب والتقدير وكثيراً ما اقترن الاعجاب بالتأثر، ويمكنك ان تجد هذا التأثر في أرجاء العالم، وكانت القاصة الانكليزية كاترين مانسفيلد أشهر من يذكر في هذا الباب. وطبيعي ألّا يحول الاعجاب والتأثر دون الابداع والتنويع، ولكن الذي حدث أن لم يقترن إسم بالقصة القصيرة كما اقترن اسم چخوف ـ وموپاسان أحياناً ـ والا فان الذين زاولوا القصة القصيرة كثيرون والذين جوّدوا فيها كذلك، ولك أن تذكر ـ فيمن تذكر ـ پيراندلّو، همنگواي، او. هنري، ساروريان، سالنجر، موران، بولانجه... والقائمة طويلة (وقد ذكرنا بعضها للسماع وليس للحفظ).

ملاحظتان:

١ ـ ان نشوء القصة القصيرة وتطورها لا يعني ازدراء الحكاية، لان للحكاية نكهتها الخاصة وطرافتها ولا ادلّ على ذلك من بقائها حية في ذاكرة الشعوب، ومن اصغاء الاطفال اليها... ومن البحث عنها وجمعها وتقديمها مكتوبة في مجلدات متوالية أو التصرف بها قليلًا واعدادها اعداداً جديداً لأبناء العصر الحاضر يقرؤونها في سلاسل من الكتب لا تنتهي، واذا ما اعددت حكايات شعب من شعب مضيت تبحث عن حكايات الشعوب الاخرى...

ثم ان من المؤلفين المحدثين من يبقى عامداً قريباً من الحكاية بعيداً عن القصة القصيرة، ومن أشهر هؤلاء في العالم الكاتب الدانماركي: هانس أندرسن.

٢ ـ ميزنا الحكاية بالخيال المطلق الذي تبدو معه أوهاماً يعتمد بها الى التسلية فقط (حتى لو لم تكن كذلك في الاصل) يتبع ذلك تفرد البطل وأعماله الخارقة واقتصار الكلام عليه أو على أعماله وكأنه لم يكن غيره من البشر ومن الطبيعة، وكأن لم يحدث له أن وقع في حالات نفسية وقلنا ان الحكاية قد تكون قصيرة ـ وهو الغالب ـ وقد تكون طويلة...

ثم زحفت نحو الجد والواقع والمجتمع و«الماحول»... حتى صارت قصة، تطول فتسمى القصة الطويلة أو الرواية وتقصر فتسمى القصة القصيرة وقد يكتفي «بالقصة» وحدها ولا سيما بعد أن عمت كلمة «الرواية»، فصار هناك، الرواية والقصة. وطبيعي ان الفرق بين الرواية والقصة لا يعود الى «المساحة» وانما اتخذت المساحة هذه دليلًا على ضخامة الحدث في الرواية وجزئيته في القصة، على تشابك الاحداث وتشابك الشخوص وشدة الصراع في الرواية وقلة ذلك في القصة وقد رأينا أن الرواية لا تكون قصة بالتلخيص وان القصة لا تكون رواية بالتطويل، وان القصة وحدة صغيرة مكتملة العناصر وعليه فلا يمكن أن تكون فصلًا مقتطعاً من رواية.

وحدث خلال التطور وما زال يحدث ان كاتبا ما يكتب قصة أطول من مألوف القصيرة وأقصر من مألوف الطويلة، ويتبع ذلك بالطبع توسط نسبي في الحدث والشخوص ودرجة التشابك فماذا نسمي هذا الضرب من القصص؟ من الناس من يعده قصة قصيرة، أو قصة فقط ومنهم من يعده رواية ولكن المعقول أن يختص باسم معين ولا سيما بعد أن كثر، ولا تعدم من تسمية القصة القصيرة الطويلة ولكنك تحس أن في هذا الاسم طولًا وقد تفضل الذهاب مع من سماه «الرواية القصيرة» ومن أمثلته لدى بدء التطور ما ذكرنا اسمه لدى الحديث عن تطور الرواية فقلنا الاميرة دكليف، وأدولف، ويمكنك ان تذكر معه روايات قصيرة كثيرة كتبها چخوف... وتذكر ـ فيما تذكر ـ الشيخ والبحر لهمنگواي.

ولعلك عثرت مرة على استعمال «الأقصوصة» وأردت أن تعرف شيئاً

عنه، والملاحظ ان هذا الاسم شاع لدينا قبل شيوع القصة القصيرة، فكأنه هي... وقد بدأ يختفي قليلًا قليلًا وقد يمكن الاحتفاظ به كحالة خاصة من القصص القصيرة، هي تلك القصص التي تحتفظ بقدر ملحوظ من صفات الحكاية كالتي كان يكتبها هانس أندرسن... ثم هناك مصطلح جديد يدل عليه اسمه، وهو القصة القصيرة جداً.

٥ ـ القصة العربية الحديثة:

لدى الاتصال بين الغرب والشرق، ومنذ أواخر القرن التاسع عشر على وجه الخصوص، بدأ العرب، ولا سيما في لبنان، يطلعون قليلًا قليلًا على الأدب الغربي، وفيهم من لمح مكانة القصة فيه وما تحتل من الصحافة ودور النشر، وشرع يطلع على القصص نفسها فيعجب بها ويحاول أن يأتي بشيء منها، ويعمل على الترجمة أو التلخيص... ومضت له في ذلك تجارب بين لبنان ومصر... حتى اذا كان محمد حسين هيكل في باريس طالباً في كلية الحقوق خطا خطوة حاسمة في الموضوع فكتب هناك (سنة ١٩١٢) رواية اجتماعية اخلاقية تجري أحداثها في الريف المصري الذي يعرفه جيداً ثم عاد الى بلاده فنشرها (سنة ١٩١٤) بعنوان «زينب» ولكنه لم يضع عليها اسمه الصريح وانما قال: بقلم مصري فلاح.

لقيت «زينب» قبولا حسنا فأعاد المؤلف طبعها ووضع عليها اسمه الحقيقي: محمد حسين هيكل، فكانت أول رواية حديثة مهمة في تاريخ الأدب العربي، لها ما للرواية الغربية من سمات الفن والواقع في وصف البيئة وتمييز الشخوص وتصوير الانفعالات في حبكة يتدرج حدثها وتتشابك عناصرها باتجاه الحل.

هذا في العموم، أما في الخصوص فيمكن ان يلاحظ عليها العارفون بالفن الروائي الحديث نواقص وثغرات مرة في المبالغة ومرة في التفكك... دون ان تزري هذه الملاحظات بمكانة الريادة التي حققتها.

وكتب المصريون واللبنانيون غير قليل، ووجدوا طريقهم الى الصحافة

والنشر، ولكنهم كانوا يكافحون لتثبيت مكانة هذا «النوع الأدبي» في مجتمع لا يعترف كبار ادبائه به ويـرى الأدب، كـل الأدب، في الشعر... ثم ان الذي كتبوه لم يكن في اكثره جيدا شأنه شأن اية بداية.

واتصلت المحاولات وتوالت الكتابات الى ان تميز في النوع عدد من الأدباء فرضوا أنفسهم بثباتهم ومثابرتهم وتحملهم... ثم تميّز عدد من الروايات شرع قرّاؤها وانصارها يزدادون وصار من باب الرأي العام ان يكون للأدب العربي روايته الحديثة كما للآداب العالمية المعاصرة، وقد جدّوا في قراءة الاثار الغربية البارزة، وزيادة الاتصال بالمصدر الأول وتأمل سمات الفن فيما يقرأون.

وكان ان برز خلال القرن العشرين روائيون معدودون وفَّروا شرط الرواية الحديثة مصوّرين احداثا من واقع حياتهم يديرونها في فن محاولين جهدهم الابتعاد عن المباشرة والمبالغة وما الى ذلك من صفات الحكاية او من عيوب المبتدئين.

من هؤلاء البارزين محمود تيمور، ابراهيم المازني، طه حسين، توفيق الحكيم... وبلغت الرواية العربية الحديثة درجة عالية على يد نجيب محفوظ الذي يعد اكبر روائي عربي (حتى الان).

وقد ثبت البارزون للرواية منزلة محترمة شرعت تزلزل من مكانة الشعر بكثرة ما لقيت من اهتمام وكونت من قرّاء واستنهضت من كتاب. واطلع عدد من الغربيين على هذه الرواية فأعجبوا بها ورأوها قد حققت تقدما كبيرا، وأثنوا بوجه خاص على ما كان منها مستوعبا شروط الاصالة في الاعراب عن اللون المحلي الخاص بـالطـابـع الانسـاني العـام... ومضـوا يترجمون منها الى لغاتهم المختلفة: الفرنسية، الانكليزية، الروسية...

وجاءت الاقطار العربية الاخرى متأخرة في مزاولة الرواية، او الابداع فيها، او الاعتراف بقيمتها لتأخر اتصالها بالمصدر الأول لها ـ وهو الرواية الاوربية ولكن الذي كان يصل اليها من مصر أو لبنان أو سورية (احيانا) كان يمهد للقصة ويكسب القرّاء ويبين للناس فيها ان في الادب ـ لدى

العالم - نوعا مهما - غير الشعر - له قيمته الفنية الاجتماعية، وفيهم من وجد زيادة على هذا المصدر العربي طرقا اخرى الى القصة كاتصاله بالأدب التركي واطلاعه عن طريق الأدب التركي على الأداب العالمية الاخرى ومنها الروسية...

وهكذا شرعت الاقطار العربية الاخرى تحاول كتابة الرواية وتحقق في محاولاتها خطوات تمهيدية جيدة، وقد افضت محاولات سورية مثلا الى وجود روائي مثل حنا مينه. وفي العراق افتتح الطريق الى القصة عموما والرواية خصوصا محمود احمد السيد ثم كانت آثار ذنون ايوب وعبد الحق فاضل... الى أن أفضت المسيرة الى غائب طعمة فرمان ثم الى عدد من الشباب كتبوا روايات، او روايات قصيرة، جديرة بالاعجاب وتشير الى ما سيكون لهذا النوع من مكانة في الابداع.

ومثل سورية والعراق سعت الاقطار الاخرى من المحيط الى الخليج وحققت تقدما لا شك فيه وفيما سيؤدي اليه من نجاح اكبر - ولن يذهب هذا الجد في الامر عبثا وممن اجتاز اسمه حدود قطره، الطيب صالح من السودان، والطاهر وطّار من الجزائر.

* * *

وسارت القصة القصيرة العربية في طريق مشابه ومشابك لطريق القصة الطويلة (الرواية او الرواية القصيرة) فقد تأثرت بالقصة القصيرة الغربية فسعت الى ان تخرج من عالم الحكاية القائم على الوهم والمبالغة وتدخل في عالم الواقع وتصور الانسان العربي ومجتمعه كما هو في خيره وشره ضمن الآلام والامال والحالات النفسية المرتبطة بالواقع.

ووجدت هذه القصة القصيرة طريقها الى الصحافة مبكرا وسهلا لانها على حجم يناسب النشر في مجلة او جريدة، وسبقت الصحافة اللبنانية الى ذلك ثم تبنتها الصحافة المصرية... ثم صحافة الاقطار العربية الاخرى...

وكانت محاولات الكاتب العربي في مصر اكثر نجاحا من محاولات اخوانه في الاقطار الاخرى لانه اكثر تأملا في الانماط الغربية الناجحة

وكان أوطد مكانا في الأدب من غيره من شؤون الفكر، وادرك جيدا ان القصة يجب ان تحمل الطابع المحلي ثم ادرك ضرورة اخفاء عنصر المغزى وتخفيف الجانب الوعظي... واطلع على اثار اعلام القصة العالمية وكان اقربهم اليه، وهو اكثرهم شهرة، الكاتب الفرنسي موپاسّان فتأثر به أول الأمر ثم اكتشف الكاتب الروسي چخوف... ثم اكتشف الآخرين... ومضى يترجم وينشر ما يترجمه في المجلات، بل ان مجلة خاصة صدرت باسم «الرواية» ثم تولت كتب خاصة تجمع القصص الغربي القصير... وقد علم الكاتب خلال ذلك انه لا يستطيع ان يكوّن كيانه بالتقليد، وانه الى جوار ضرورة اطلاعه على الاثار العالمية لابد من الاعتماد على مواهبه واخراج القصة التي تمثله... وهكذا سار في طريق التقدم الى أن كان له كتاب مثل محمود تيمور ويوسف ادريس...

وزاولت الاقطار العربية ـ بعد لبنان ومصر ـ القصة القصيرة، وواصلت فيها محاولاتها وهي الان تنتج منها الكثير والجيد فاسحة لها صدر جرائدها بل مجلاتها وربما اصدرت مجلات خاصة بها (كما هو الحال في الوقت الحاضر لدى تونس)...

وفي العراق فتح الطريق محمود أحمد السيد وحقق نجاحاً ملحوظاً في كتابه القصة القصيرة فنية حديثة ثم توالت التجارب حتى أفضت في الخمسينات الى تمكّنٍ منها اتضح على وجه الخصوص في مجموعة عبد الملك نوري «نشيد الارض» ومجموعة فؤاد التكولي «الوجه الاخر».

وتلقفها الشباب وحققوا في نماذج منها تقدماً يدل على ازدهار هذا النوع، ويشير الى ما سيكون له في المستقبل.

* * *

ان مسيرة النوع القصصي تتقدم في أدبنا الحديث في الاقطار كلها (دون استثناء ـ أو تخصيص)، وبات النوع بارزاً بعد ان ادى الى ثمرات لا شك في قيمتها الفنية. ولا بد لنا ـ هنا ـ من ذكر الرواد ـ الاوائل ـ بالخير لما بذلوا وتحملوا وحققوا، ويتصل ذكرهم هذا بالتبصر في عوامل نجاحهم،

وكان في رأس هذه العوامل ـ غير الجد والاخلاص ـ اتصالهم المباشر بمصدر النوع، وهو الغرب، ووقوفهم على خير النماذج لدى أبرع الأعلام. ثم انتهوا من اتصالهم ومحاولاتهم وتأملهم انهم لا يمكن ان يحققوا النجاح اللازم ما لم ينطلقوا من واقع حياتهم اليومية وما تطمح الى ان تكون عليه من يعيش الافضل، فكما كانت هناك قصة فرنسية، وقصة روسية، يجب أن تكون قصة عربية لأن التقليد لا يؤدي الى شيء كبير ثم ان القصة المحلية لا تعني الجمود على الحدود الضيقة، لانهم رأوا القصة الفرنسية المحلية او الروسية المحلية... لم تكتسب قوتها الا بعد ان وفرت المحلية قوة العالمية، قوة الانسان والنفس الانسانية، وعليه فستكون قصتنا عربية، ولكنها ستجد طريقها الى العالم بما تتضمن العربية فيها من عناصر العالمية. ثم ان كتّاب القصة الاوائل لم يتقدموا الى مزاولة النوع وهم ضعفاء ازاءه وازاء الغرب وانما كانت لهم شخصيتهم الوطنية والقومية ومن مقومات هذه الشخصية صلة متينة بالتراث الأدبي للأمة العربية وتقدير صحيح لأهمية اللغة.

اقول هذا، لاننا نلاحظ على عدد من الشباب الذين يزاولون القصة الحديثة انهم يبتعدون عن المنطلق السليم الذي كان للرواد، فأنت ترى هذا العدد مبهوراً بالغرب لدرجة الهوس، فهو يقلده في كل شيء دون ان يميز غثه من سمينه وما يصلح له ولا يصلح لنا؛ ودون أن يوطد قاعدته في التراث العربي لغة وأدباً وتاريخاً...

اننا لا يمكن ان نبدع من غير ان تكون لنا شخصيتنا... ونحن بانتظار المواهب الكبيرة التي تحقق آمالنا واهدافنا ـ وذلك آت.

٨ - الخطابة

الخطابة -في الأصل- ان يتكلم أمرؤ شفهياً في مجمع -او حفل- من الناس، ينقل اليهم رأياً أو يطلب منهم عملًا، ولا بد من ان يملك قوة التأثير فيهم لكي يبلغ مراده، فهو خطيب وكلامه خُطبة والناس مستعمون او جمهور. والخطابة -على هذا- قديمة في المجتمع البشري لانها تعتمد على «اللسان» ولا تقتضي العلم والكتابة ولان اي مجتمع يحتاج اليها في افراحه أو أتراحه، ضمن الجماعة الواحدة، صغرت أو كبرت واتسعت مع الزمن، وفيما بين جماعة وجماعة لدى الحرب او السلم، أسراً كانت تلك الجماعات أم قبائل أم شعوباً أم دولًا... تكبر مع تعقد الحياة الداخلية والخارجية ومستلزمات الحركات الوطنية والقومية والصراع الدولي.

وطبيعي ان تبدأ الخطابة كلاماً اعتيادياً يزاوله أيٌّ رامه من الناس، ولكن الاستمرار فيها ينقى الحال، فيتميز شخص بعينه بمواهب لا تتهيأ للآخرين، وتكتسب الخطبة نفسها صفات خاصة تجعلها صورة لغوية جميلة تفرقها عن الكلام الاعتيادي، ولا بد للخطيب -بعد ذلك- من اخذ الجمهور بنظر الاعتبار لدى ادارة الكلام في مخاطبته.

للخطيب شرائط فطرية وأخرى مكتسبة. من الفطرية استعداده النفسي الخاص لصياغة الكلام الجميل في المحافل يلقيه ارتجالًا فيستهويهم ويقنعهم. ومن متممات هذا الاستعداد -أو الموهبة- جهاز صوتي سليم في اللسان والحنجرة والشفتين يوفر الجمال في اللفظ والنبرة الموسيقية لدى الجهر

أو الهمس، ووراء كل ذلك قلب جريء وأعصاب حديد فلا يغريه اللين ولا ترهبه الشدة.

ومن المكتسبة التدريب، والاستفادة من التجارب السابقة له او لغيره مما جرى للخطباء في سلب ظروفهم وايجابها، وفي التنبه لاخلاق الجماهير، ومن التأمل في الخطب الخالدة وحفظ قدر صالح منها... ولسيرة الخطيب فيما يعرف به من اخلاص وصدق وتضحية أثرها في النجاح.

فاذا حقق المرء الشرائط سهل عليه أمر الخطابة وسيطر على الموقف وطاوعه الكلام جميلًا وثبت في الموقف وأوصل الى الجمهور ما يريد وبلغ منه مراده أو أثر فيه واجتذبه في أقل تقدير. وتعلمه الخبرة هذه ألّا يقف جامداً كأن الكلام يخرج من تمثال، وألا يبالغ في الحركات كأنه «القرقوز». ولكن لا بد من شيء من الحركة التي تبعث على اليقظة وتناسب القول ودرجة الانفعال.

وتكون بلاغة «الخطبة» نفسها الركن الثاني الاساسي في العملية. والمطلوب الطبيعي فيها أن تأتي فصيحة اللفظ صحيحة الاعراب حسنة التركيب في جملها متينة في بنائها العام أي في تسلسلها من المقدمة الى عرض الغرض الاصلي الى الخاتمة تؤدي الفاظها مباشرة الى الهدف دون لغو او استطراد او تطويل في موقف يتطلب الايجاز وايجاز في موقف يتطلب «الاطناب»..

واذا كان هذا مطلوباً في الأنواع الأدبية كلها، فان ذلك لا يمنع النص عليه لعلاقته المباشرة بالموضوع ثم تأتي صفات تختص بالخطبة أكثر مما تختص بغيرها وهي: قصر الجمل، الايقاع الموسيقي للمفردات وتوالي الجمل والتشبيهات والاستعارات التي تزيد في جمال الكلام. ولا قيمة لكلام أجيد رصفه دون تحديد محتواه، ودون أن يمتزج بمعان ودلالات وأفكار يعرفها الخطيب جيداً ويبلغ من ايمانه بها درجة التأثر عاطفياً فينعكس هذا التأثر في السامعين ويمضون معه. والشرط في المعاني والافكار ألّا تكون سطحية يبدو معها الخطيب دون المستوى فيسخر منه السامعون، وألّا تكون

عميقة او فلسفية او علمية (من العلم الصرف)... مما يصعب تفسيره وايصاله الى جمهور السامعين، ويؤدي الاشتغال بالتفسير والشرح الى برودة الخطبة والخطيب... والجو العام.

ويبقى الجمهور ـ وهو الركن الثالث الاساس ـ ويشترط في الخطيب أن يحسب حسابه ويراعي مستواه، وهو يتألف في الغالب من أوساط الناس وعامتهم وهنا تعمل العاطفة والخيال عملًا كبيراً وينفذ الخطيب خلالهما الى الجمهور. والمألوف ان يكون هذا الجمهور مع الخطيب ـ سلفاً ـ في الغاية والمبدأ، وقد جاء الخطيب ليزيده ايماناً واقتناعاً وليستنهضه في عمل حاسم كرد الغازي وطرد المستعمر والاقبال على حرب العدو... او اي شأن من شؤون الخدمة الاجتماعية... فيستثير هممهم بكلماته ذات الوقع الخاص... لان الالتقاء في الغاية والمبدأ لا يستغني عن عوامل شحذ الايمان وزيادة الحماسة وتوضيح ما يمكن ان يكون خافياً. وقد تثبت الحاجة الى الخطيب في مثل هذه المواقف. هذا الى ان الجمهور ليس في هذا الموقف سواء، ففيه قليل الايمان وفيه المتردد وفيه من يرى وجهاً آخر للمجابهة أو من يشغله شاغل عن الاقدام... وتكون مهمة الخطيب في هذا الحال العمل على توحيد الرأي ومن ثم توحيد العمل.

وقد يقف الخطيب في جمع من قومه يخالفونه في الرأي أو من قوم غرباء أعداء... وهنا يختلف حسابه للموقف في لغته ومعانيه ومنطقه، ولا بد من جهد خاص في الاقناع والاستهواء، ولا بد أن يوطن نفسه على الثبات والصبر على ما يمكن أن يلقى من مكاره أو صدود أو بذاءة أحياناً، وأن يكون من المرونة بحيث لا يجمد على تصور سابق واحد، فكثيراً ما تعترضه المفاجآت التي تتطلب معالجة خاصة، فيضطر الى ان يضرب عما كان في ذهنه من كلام أو ما بدأه من قول ويشرع في خطبة مكتملة جديدة وهنا تتضح على وجه خاص أهمية الارتجال.

هذه هي الخطوط العامة في الخطابة، وقد رأينا انها قديمة في المجتمع البشري، وقد أدّى قدمها وكونها شفهية الى ضياع نصوصها في التاريخ

القديم، وأكثر ما نعرف اليوم عن الخطابة القديمة ما كان لليونان، فقد احتلت مكاناً مهماً لديهم في الحياة السياسية والقضائية والاجتماعية، وكان لها المعلمون ولها القواعد. ومما يذكر أن نظام المحاكم لديهم لا يجيز توكيل المحامين، وكانت مهمة الخطيب ان يعد للمدّعى عليه خطبة يلقيها في المحكمة يشترط فيها ان تلين الحاكم وتجتذبه وهنا وجب أن تكون الخطبة أدبية بليغة في بابها.

وعرفت اثينا خطباء كثيرين أشهرهم ديموستينوس الذي صار مثلاً عالمياً.

وازدهرت الخطابة ـ كذلك ـ لدى الرومان وهم دولة عسكرية كثيرة الحروب والاحزاب وتستدعي ظروفها الخطابة، وقد استفادت من التراث اليوناني وزادت عليه وكان أشهر خطبائها شيشرون.

ثم دخلت المسيحية اوربا فاستدعت خطابة من نوع خاص تبث الدعوة حيناً وتعظ المؤمنين حيناً وكانت منابر الكنائس منابر خطابة تهيء لمن أوتي أدنى شرائط الخطيب مكاناً خاصاً.

والامة العربية أمة خطابة وتكون الخطابة لديها نوعاً متميزاً، عرفته على مستوى عال قبل الاسلام لدى الاحتفالات القبلية ولدى المنازعات والحروب والوفادات والمنافرات، وضربت بأعلامها الامثال فكان من أولئك قس بن ساعدة الايادي وأكثم بن صيفي وعمرو بن معد يكرب الزُبيدي. ولكن الذي حدث ان تلك الخطب لم تصل الينا لانها كانت شفهية ارتجالية هذا الى أن النثر أصعب حفظاً من الشعر. وأشهر ما وصل الينا خطبة تنسب لقس بن ساعدة (أسقف نجران) يقول فيها:

«أيها الناس. اسمعوا وعوا، واذا سمعتم فانتفعوا، ان من عاش مات، ومن مات فات، وكل ما هو آت آت. ليل داج، وسماء ذات أبراج. مالي أرى الناس يذهبون فلا يرجعون، أرضوا بالمقام فأقاموا؛ أم تركوا هناك فناموا؟ اقسم قسٌّ بالله قسماً حقاً، لا آثماً ولا حانثاً، ان الله دينا هو أحب اليه من دينكم الذي أنتم عليه...».

ولما جاء الاسلام استدعى بقاء الخطابة والنهوض بها للحاجة اليهافي بث الدعوة وفي الاستنهاض الى الغزوات والحروب، وفيما جرى من خلاف في السياسة.

واقترنت الخطابة باسم علي بن أبي طالب وسارت بلاغته فيها مسير الامثال. وخطبه كثيرة، وصل الينا منها عدد لا بأس به في بطون كتب التاريخ والادب (وفي مجموع عمله الشريف الرضي وسماه نهج البلاغة) ومن خطبة تلك قوله وقد بويع بالمدينة:

«... والله ما كتمتُ وشمة[1] ولا كذبت كذبة. ولقد نُبئتُ بهذا المقام وهذا اليوم. ألا وان الخطايا خيلٌ شُمُس[2] حُمِلَ عليها أهلها وخُلعت لجُمها فتقحّمت بهم في النار. ألا وان التقوى مطايا ذُلل[3] حُمِل عليها أهلها وأعطوا أزِمَّتها فأوردتهم الجنة. حق وباطل. ولكلٍّ اهلٌ. فلئن أمَرَ الباطلُ لقديما فعل. ولئن قلّ الحق فلربما ولعل[4] ...».

اشتهر في الخطابة في العصر الاموي الحجاج بن يوسف الثقفي وزياد بن أبيه وسحبان وائل. وكان قادة الخوارج خطباء ومن مشهوريهم قَطَري بن الفُجاءة.

وصحب الدعوة العباسية ثم قيام الدولة العباسية اهتمام معين بالخطابة. ولكن هذه الخطابة لم تبلغ الشأن الذي كانت عليه من قبل ثم انها ما أسرع ما مالت الى الانخفاض مع الزمن وربما حلّت محلها رسائل مكتوبة تقرأ في الناس وفي الجوامع نيابة عن الخليفة أو الوالي.

ثم جمدت الخطابة العربية جموداً تاماً... على حين بقيت الخطابة الاوربية بين قوة وضعف... حتى اذا كانت الحركات التحررية

---

(١) وشمة: كلمة.

(٢) شمس: لا تضبط.

(٣) ذُلل: طائعة.

(٤) «لئن أمر الباطل» أي لكثرة اعوانه فلقد كان منه قديماً. ولئن كان الحق قليلا بقلة انصاره فربما غلبت قلته كثرة الباطل، ولعله يقهر الباطل.

والاستقلالية والثورية شهدت نهضة وبرزت فيها اعلام، وكثيراً ما تردد في ذلك اسم ميرابو خطيب الثورة الفرنسية..

وحدث للامة العربية شيء مثل هذا، فانها اذ بدأت تستيقظ في العصر الحديث وتضيق بالعثمانيين مرّة وبالانكليز والفرنسيين مرة... كانت تلم شتاتها وتحتاج الى من يستنهضها ويريها حقها وباطل اعدائها وتحتاج الى من يلهب مشاعرها الى الثورة والحرب... وهذا هو الذي حصل في أقطار الوطن العربي، وذهبت الشهرة في الخطابة اكثر ما ذهبت الى زعيمين مصريين هما سعد زغلول ومصطفى كامل...

ولم تنتهِ الحاجة إلى الخطابة وخصوصاً في قضايانا المصيرية التي تستدعي تنبيه الجماهير اليها، وقضايا اجتماعية أخرى... وكذلك الحاجة ماسة في المؤتمرات الوطنية والقومية والهيئات الدولية... دفاعاً عن حق ودفعاً لباطل.

واننا لنلاحظ في عدد من طلبتنا قدرة خاصة تؤهلهم للخطابة، واننا لنطمح ان نحظى منهم بخطيب المستقبل وخطبائه ولم لا؟

٩ ـ المقالة

المقصود بالمقالة هنا : المقالة الانشائية. وهي تشترك ـ بهذا ـ مع الأنواع الانشائية الأخرى في صفة الابداع وما يستلزم الابداع من « موهبة » خاصة وتوافر عنصري العاطفة والخيال والاخراج على الصورة الجميلة التي تنقل تأثر الكاتب الى القارىء وتهزه.

تأتي المقالة نثراً فنياً بحجم من الصفحات محدود لا يكاد يزيد على العشر ـ ان زاد ـ تتضمن « وحدة صغيرة » سمها وحدة شعورية، يستجيب فيها صاحبها لمنبه يعتمل في نفسه ويختمر الى أن يصوغَهُ كلاماً. وتشترط « الوحدة » ابعاد كل ما من شأنه أن يبدو طارئاً عليها، خارجاً عنها، استطراداً الى غيرها ؛ وان تكون كل كلمة فيها تنظر الى هذه الوحدة منذ البداية حتى النهاية. وهي بهذا تشبه القصة القصيرة والخطبة والقصيدة مع الاحتفاظ بالفوارق وتميز كل نوع من غيره. والمقالة تختلف عن القصة القصيرة ببروز العنصر الذاتي فيها مما يقربها من الخطابة ولكنها تختلف عن الخطابة بقلة عنصر الانفعال واللهجة الحادة، وتختلف عن القصيدة الغنائية بهذا وبأنها تكتفي من الوزن (والقافية) بالايقاع.

ومعنى قيام هذه الانواع القصيرة المدى، ومنها المقالة بالطبع، على الوحدة الشعرية المحدودة والتجربة الصغيرة... انك لاتستطيع أن تمد فيها وتمد فتجعل منها كتاباً وتسمى هذا التطويل مقالة، لان مدك هذا ربما يخرجها الى البحث وثقل المعلومات فيه. ومثل ذلك لا يمكن للملخص

كتاب أن يكون مقالة لانه سيكون جافاً كثير المعلومات متعدد الوحدات الصغيرة، اما تلخيص المقالة في سطور فانه قتل لها لفنها وتصبح بعده فكرة، وربما اعتيادية.

تقرأ المقالة الادبية ـ اذاً ـ فتنتشي وتتأثر كما يحدث لك ازاء أثر فني، وربما كان في قصرها ما يزيد في مجال صاحبها للتأنق. والمقالة ذاتية ـ كما رأينا ـ يعالج فيها المقاليّ ما أصابه من خير أو شر، من فرح أو حزن، ربح أو خسارة... فهي يمكن ان تكون مدحاً او ذماًأو فخراً مثلما تكون القصيدة الغنائية، ويمكن أن تكون ـ كذلك ـ وصفاً للطبيعة يعكس فيها صاحبها أثر الطبيعة في نفسه جميلة كانت أم قبيحة.

وتسأل عن العنصر الفكري، وأنت تعلم سلفاً أن المقالة الادبية، شأن أي نوع انشائي، لا يمكن أن تخلو من فكرة، ولكن هذه الفكرة تنساب رقيقة خلال عاطفة الكاتب وخياله، منبثقة عما يشغله من أمور الحياة عموماً وأمور الامة والوطن والمجتمع والفرد... ونفسه خصوصاً، وهي، فيما عدا ذلك، ليست للفكر تعرضه عرضاً تعليمياً توصل مادته الى عقل المخاطب كما يفعل المعلم أو السياسي أو الصحفي أو الفيلسوف، لان هذا، على أهميته، يدخل في الادب التعليمي ومن ثم تكون الصفحات المحدودة منها التي تعالج فكرة واحدة مقالة تعليمية ليست من وكدنا هنا.

ولا يعني هذا أن المقالة الانشائية لا تخوض في الامور العامة. لانها كما تكون ذاتية موغلة في الذاتي كما توغل أية قصيدة غنائية يغني فيها الشاعر فرحه أو حزنه الخاص به في تجربته التي عاناها وحده... تكون على درجات التوسع كلها لدى الابتعاد عن هذا حتى تصير اجتماعية وثورية كما يمكن أن تكون القصيدة الغنائية نفسها فيما رأينا. وطبيعي أن يعتمد ذلك على مقدار اشتغال صاحبها في القضايا العامة وما تأخذه هذه القضايا العامة من قلبه وفكره فتصل درجة العقيدة...

وتتميز المقالة بين الانواع الادبية بكونها معروفة الميلاد، وباجماع الدارسين على انها ترجع الى القرن السادس عشر والى أب معين هو الكاتب

الفرنسي: مونتيني، فقد ألّف هذا الاديب المفكر كتاباً سماه: المقالات، يحتوي على موضوعات متعددة لكل موضوع منها عدد محدود من الصفحات يسجل فيها الكاتب انطباعاته الخاصة عما قرأ وعانى، أو بمعنى أدق تجاربه الخاصة، ومن هذه التجارب ما هو شخصي جداً.

صدر الكتاب ولقي اهتماماً لدى قارئيه فشجع ذلك صاحبه على الاستمرار وضم الجديد الذي كتبه اليه في طبعة ثانية... والكتاب يزداد رواجاً... مما بعث المؤلف على العمل في طبعة ثالثة...

وانتشر الكتاب خارج فرنسا، ودخل انگلترة، وترجم الى الانگليزية (وغيرها) فكتب آخرون في ضوئه وتأثروا به ولا سيما في ضوء المادة المحدودة الصفحات وملامح التجربة الخاصة... وكان من أشهر الكاتبين الفيلسوف الانگليزي فرنسيس بيكون. حتى اذا اتسع عالم الصحافة وفتحت صدرها للأدب والتعبير الادبي، وجدت في المقالة ضالتها والنوع الذي يلائمها تمام الملائمة، فالصحافة تطلب الاثر القصير وتسعى الى اجتذاب القارىء بالجميل الذي يهزه. والمقالة تلبي هذه الحاجة على الوجه المطلوب. وقد ارتاح اليها الانگليز بوجه خاص، حتى اذا كان القرن الثامن عشر كان لها لديهم مكانة بارزة وكتّاب يفرضون وجودهم على المجتمع بما يعالجونه من قضايا المجتمع نفسه وبلغ المجد والتخصص وصار «المقالي» مثل أي كاتب مبدع آخر وبلغ الذروة لديهم الصحفيان: جوزيف أديسون ورچارد ستيل وقد تلازما في العمل مدة غير قصيرة ـ وكتبا من المقالات الكثير.

ثم سارت خلال القرن التاسع عشر قدماً واتسع عالمها وتعددت تياراتها وتميز أعلامها بمقدار ما للواحد منهم من الموهبة والاهتمام والابداع، ويعد الاباء الانكليز من هؤلاء الكثيرين، منهم چارلس لام.

وهكذا ثبت النوع المقالي بين الأنواع الانشائية، وصارت المقالات تجمع من الجرائد والمجلات في كتب خاصة وربما بلغت مقالات الكاتب الواحد عدة مجلدات تقرأ وتدرس... كما هو الشأن مع القصة او الشعر...

وزاول العالم كله هذا «النوع» وحقق في مقدار مما كتب حظاً من الابداع والفن...

وسار الامر كذلك في القرن العشرين، وكانت الحروب والثورات الوطنية والمبادىء مادة للمقالة وحافزاً على كتابتها والتجويد فيها... ولكن الملاحظ ان العنصر الانشائي شرع يخف فيها فاسحاً المجال أوسع وأوسع للعنصر التعليمي من فكر أو سياسة أو علم...

وتستحق المقالة العربية وقفة خاصة لما بلغت من الجودة ولما أثمرت من النماذج المبدعة ولما تميز بها كتاب كبار.

نشأت المقالة العربية مقترنة بنشوء الصحافة أو نضجها في أواخر القرن التاسع عشر. وكان الغالب، كما هو طبيعي، العنصر التعليمي. فالمجلة، أو الجريدة، تنشر المقالة لتوصل الى القارىء معلومات محدودة في موضوع من موضوعات العلم والمجتمع والفكر والادب وشؤون الحياة المختلفة وشؤون الامة والدين والموقف من الدولة العثمانية ومن الغرب، بلغة جيدة وبناء متماسك في صفحات محدودة.

جرى ذلك في لبنان ومصر، وكان من صحف هذين القطرين ومجلاته ما يخرج عن نطاق البلدين الى الاقطار العربية الاخرى فيوصل معه المادة العلمية أو الفكرية والشكل الجديد في الكتابة الذي عرف بالمقالة... ومضى الامر يتطور.

وكان طبيعياً جداً أن ينفذ الادباء، أقصد أولئك الذين ينطوون على الموهبة المبدعة، الى الصحافة وأن يزاولوا هذا «الحجم» الجديد من أنواع الكتابة، وقد نفذ هؤلاء، ونفذت معهم ـ تدريجاً ـ مواهبهم الابداعية الى المقالة فاذا بها، أو بمجموع منها، يتطور في هذا الاتجاه، اتجاه الكتابة في موضوع محدود بصفحات محدودة تنشر في جريدة أو مجلة تحمل الى القراء الفكرة في صورة فنيّة، التجربة في شكل فني كثير الطراوة، فيه دلائل تأثر صاحبه وانفعاله، وقدرته على ايصال هذا التأثر الى الآخرين فيهز عواطفهم ونفوسهم قبل أن ينفذ مادة الى عقولهم ومنطقهم. ومن هؤلاء الأدباء من

اختلطت لديه المقالة بالخطابة فكان في مقالاته مندفعاً متحمساً هائجاً كأنه قائم في جمهور وأكثر ما حدث هذا لدى الادباء الذين يحملون فكرة معينة يدعون الناس اليها ويوقظونهم بكلماتهم كما هو الشأن مع « أديب أسحق » وقد كان خطيباً أكثر منه مقالياً. ومن الادباء من اختلطت لديه المقالة بالشعر فكان عاطفياً جداً مبالغاً في الايقاع، وأكثر ما حدث هذا لدى المهجريين وقد أرهفت الغربة احساسهم لدرجة كبيرة وطغى عليهم المفهوم الشعري للادب.

أما المقالة الادبية الحقيقية فهي، بقدر ما تتصل بالخطابة من حيث التأثر والتأثير وقصر المسافة، وبقدر ما تتصل بالشعر...، ذات طابع خاص بها تبدو فيه أقل اندفاعاً في عالم الانفعال والعاطفة وأقل مباشرة في خطاب العواطف بالدرجة الاولى انها نثر هادىء ينطوي على انفعال غير مباشر، ولها بعد ذلك من الادب اختيار الالفاظ وجمال التركيب والصورة... وانها تؤثر ثم تعلم... يكتبها صاحبها وهو يعلم أنه يتوجه الى القارىء وليس الى جمهور من المستمعين...

وقد تهيأ هذا المفهوم للمقالة العربية تدريجاً بمقدار ما مرّ عليها من تجارب ومحاولات وبمقدار ما تولاها من أدباء تأملوا في فنها وميزوا حدودها التي تفصلها عن القصيدة أو الخطبة... أو القصة القصيرة... ثم ما كان لهؤلاء الادباء من « موهبة » ابداعية...

وشرع هذا يتضح مع القرن العشرين، وربما كان المنفلوطي أول من راعى ذلك أو انه أول من برع فيه ووصل عن طريقه الى القراء الذين ألفوه وأعجبوا به ومضوا يبحثون عنه وينتظرون كتاباته على انها أدب انشائي من نوع خاص، وكان مبدأ العلو في شهرته هذه يرجع الى سنة ١٩٠٧ عندما بدأ ينشر مقالاته اسبوعياً في جريدة « المؤيد » تحت عنوان « النظرات » ثم جمع هذه النظرات أي المقالات في كتاب من ثلاثة أجزاء قدم له بمقدمة تدل على فهمه الجيد لحدود هذا النوع الادبي الجديد. واذا كان قد خرج قليلًا ـ أو كثيراً ـ عن هذا المفهوم فلانه كتب قبل الوعي

التام بشرائط النوع، وان المفهوم تكون لديه متأخراً عن المقالات نفسها... هذا الى انه يمثل مرحلة متقدمة كان الشعر الغنائي كل ما فيها، وكان تعرض الشاعر، والاديب الذي بمنزلة الشاعر، للقضايا الاجتماعية يعني اثارة العطف ومخاطبة العواطب والمبالغة في ذلك... وكان هذا بعض ما طلبه قارىء ذاك الزمان الذي تتوجه اليه الجريدة وهي تحمل هذا الهدف في رسالتها.

وكان لا بد من الانتظار قليلًا للتقدم بالمقالة الادبية خطوة في الرسالة او الهدوء النسبي ان شئت الدقة، ومراعاة النسب وكان هذا يقتضي الزيادة في عدد الادباء الموهوبين الذين يزاولونها والزيادة في اطلاع هؤلاء على الصحافة الغربية مباشرة، زيادة على تمكنهم من اللغة العربية وتراثها الأدبي وأن يكثر القراء... وان تحتضن المقالة الادبية المجلات، ومعلوم ان المجلة اكثر هدوءاً في اصدارها وقرائها من الجريدة، والجريدة يومية تقتنص الخبر العابر الآني والمجلة شهرية ـأو اسبوعية يهمها الدائم... وهذا ما بدت آثاره تظهر في مجلة «الهلال» لجرجي زيدان (ثم ورثته) الشهرية. و«السياسة الاسبوعية» لمحمد حسين هيكل... وقويت الأقلام خلال ذلك ونضجت المفهومات وكثر الأدباء، وكان لمصر ـ في ذلكـ الحظّ الاوفر وأمكن ان تعد في الثلث الاول من القرن العشرين أكثر من عشرة ادباء برعوا في المقالة الادبية منهم طه حسين والبشري والمازني... حتى اذا انشئت «الرسالة» اسبوعية ضمت اكبر عدد من هؤلاء الادباء، وكان صاحبها (أحمد حسن الزيات) أديباً ذا قلم فنان جعل من مجلته وسيلة راقية للمقالة ومصدراً لاشعاعها في العالم العربي... وينتظر القراء المجلة وكتابها ويعجبون ويتأثرون ويرون المقالة خلال فنهم، والرؤية صحيحة، فلقد كتب في «الرسالة» افضل المقالات الادبية العربية، وبلغت في ذلك درجة الازدهار في الفن.

وأحمد حسن الزيات أديب عربي من مصر، انتدب لتدريس الادب العربي بدار المعلمين العليا في بغداد، ثم عاد الى مصر وأصدر بعد بضعة

شهور من عودته العدد الاول من مجلة «الرسالة» (منتصف كانون الثاني ١٩٣٣) واستمرت في الصدور واحداً وعشرين عاماً، كان كتابها أدباء كباراً وكان انتشارها في الاقطار العربية واسعاً فهي اشبه بالمدرسة في قوة تأثيرها وكانت ادبية حافلة بالمقالات الادبية حالّة المبدع منها مكاناً خاصاً، ولها من أقلام كتابها ما يحقق لها هذه الغاية وأشهر من كتب فيها هم أشهر كتاب المقالة في العالم العربي: طه حسين، الزيات، المازني، الرافعي، عبد العزيز البشري... هذا اذا اقتصرنا على المبدعين الذين يخرجون المقالة صورة فنية تهز وتؤثر بجمال سبكها وعمق تأثر صاحبها... الّا فهناك كتاب آخرون مشهورون ومعدون ـ أيضاً، منهم العقاد وأحمد أمين وتوفيق الحكيم ولكن هؤلاء ان امتازوا بحسن بناء المقالة والتركيز على فكرة واحدة فان مقالاتهم أقل جمالًا وهي الى التعليم أقرب منها إلى الانشاء، وتخاطب العقل اكثر من مخاطبتها العاطفة، وتثير الذهن اكثر مما تثير الخيال، هي تنفع أوّلًا، وتلك تبهج أولًا... ثم كتبت في الرسالة خلال عمرها الطويل مقالات كثيرة، بينها الانشائي ولكن اصحابها لم يبلغوا مبلغ التخصص والاستمرار... يمكن ان نذكر منهم محمد عوض محمد وعلي الطنطاوي (وهو سوري) وسيد قطب ومحمود الخفيف، وكان لما يكتبه الدكتور زكي مبارك طعم خاص في الاثارة والطرافة والجرأة حتى عندما يكون الموضوع الذي يتناوله مادة من مواد الادب.

وبعد ست سنوات على صدور الرسالة صدرت في القاهرة مجلة اسبوعية اخرى هي مجلة «الثقافة» رأس تحريرها «احمد امين» واجتذبت أقلاماً من الرسالة مثل طه حسين والبشري والعقاد والحكيم فكان هؤلاء يكتبون هنا وهناك كما استضافت اقلاماً جديدة خاصة بها. ولكن الطابع الذي غلب على الثقافة هو الطابع التعليمي وكأن كل مجلة صدى لرئيس تحريرها. هناك الزيات وهنا أحمد أمين.

وقدمت «الثقافة» نوعاً خاصاً من المقالة طريفاً بأن عهدت لعالم عرف بقدرته على تبسيط المادة من العلوم الصرف وعرضها في لغة فصيحة وثوب

جميل فتشوق القارىء وتجتذبه وتستثير إعجابه. ذلكم العالم كاتب المقالة العلمية بالخيال الادبي هو الدكتور احمد زكي.

وزاول المقالة آخرون في مصر وغيرها ولكن الاسماء التي ذكرناها ظلت في المقدمة: طه حسين، الزيات، المازني، البشري، الرافعي، المنفلوطي... تضيف اليهم جبران خليل جبران ومي زيادة. وكلهم من أبناء النصف الاول للقرن العشرين، وجمع الكثير منهم كتاباته المتناثرة في المجلات والجرائد في كتب خاصة ومنهم من جمعها في كتاب واحد متعدد الاجزاء (مثل وحي القلم للرافعي ووحي الرسالة للزيات).

وتأثر العراقيون بالمقالة العربية بمصر ولبنان وكتبوا المقالات الكثيرة في الجرائد والمجلات ولكنهم يقفون منها ـ عادة عند اللغة والبناء والفكرة، ويستحيلون « خطباء » عندما يعالجون السياسة ويقفون موقف المعارضة، فلا ترى الا انفعالاً وحدة وسيلاً من الكلام غير مسيطر عليه... وقلما خرجوا الى الصورة الفنية التي تضع مقالاتهم في باب الانشاء وتحفظ لها الاستمتاع البعيد الامد. وربما كان الجواهري خير من كتب المقالة على هذا الاساس.

والملاحظة العامة ان المقالة العربية ـ كالمقالة الغربية ـ مالت الى التعليم والاهتمام بالمادة والفكر فقط، وقد كان في المقالين الأوائل من ابناء النصف الاول من القرن العشرين من عرفوا بمثل هذه المقالة وقد ذكرنا من امثلتهم احمد أمين والعقاد ومحمد حسين هيكل ويمكن ان نضيف ميخائيل نعيمة... وسلامة موسى ولكن هؤلاء كانوا الى جوار آخرين يكتبونها فنياً ويحتلون مساحة واسعة من الساحة... اما الذي جرى منذ أواسط القرن فان الغلبة الكبرى كانت للمقالة التعليمية... وقل ان ترى مقالة فنية... أقول قل، لأنك قد تجد هنا وهناك في العراق وغيره مقالات تدخل في باب الفن دون ان تخرج بالطبع عن الحياة أو تصبح شكلاً بلا روح.

ولا يبعد ان يعود الى المقالة « مجدها » وان يزيد الخلف ـ كما نعثر أحياناً ـ على ما برع به السلف. بل اننا لنكتشف ـ بين الحين والحين ـ لدى

الطلبة وفي دفاترهم للانشاء كتابات فنية جميلة تثير الدهشة فينا والاعجاب. ولا يبعد ان يتهيأ لعدد من هؤلاء الاستمرار والتقدم ومن ثم يتهيأ لنا الفوز بجيل من المقاليين جديد -ولم لا ؟

١٠ - السيرة

السيرة تعني باختصار: تاريخ حياة انسان، كتابة حياة انسان بارز في مجتمعه بدءاً من ميلاده ومقدمات الميلاد، ومضيًّا مع نشأته وتعلمه وما جرى له من خير أو شر وما قام به خلال ذلك من أعمال وصدر عنه من أقوال واتسم له من أخلاق، وانتهاءً بوفاته وما يتصل بالوفاة.

ولا يمنع كاتب السيرة مانع عن تناول انسان من سائر الناس، ولكن الذي جرى عليه واقع الامر اختياره بارزاً: ملكاً أو أميراً، أو قائداً، أو نبياً، أو قديساً أو خليفة... ثم شاعراً، أو أديباً أو مفكراً او فناناً من أي من أنواع الفنون، أو عالماً من أي من أصناف العلوم... كأن في حياة هؤلاء البارزين من الاحداث والسلوك ما يهم الآخرين معرفته ويستثير حب الاستطلاع.

والناس يتحدثون عن هؤلاء شفهياً على وجه يومي معتاد، ويتطلعون الى الاكثر، فاذا جاءهم كتاب كامل (أو شبه كامل) في ذلك ارتاحوا له واقتنوه أو سعوا للالمام بما فيه وكأنهم يسدون حاجة في نفوسهم، هذا الى أن من الكتاب من يشعر بأنه يمكن أن يروي تاريخ ذلك الانسان البارز أحسن من غيره وبما لا يوجد عند غيره؛ ومن يشعر أن من واجبه الحديث عن الشخصية البارزة الفلانية حبًّا بها وتقديراً لها أو نفوذاً من خلالها الى العظة والعبرة وبث المعنى الخلقي الذي يريده أو الذي ينسجم واياه... وهناك من دافعه الطمع أو الجاه لدى من يكتب عنه اذا كان حيًّا، أو لدى ورثته ان كان ميتاً...

ولنا أن نتصور أن السيرة كانت تجري شفهياً، وأنه ربما كتبت الحضارات القديمة في العراق ومصر وغيرهما شيئاً منها ولكنه فقد فيما فقد.

ومن أشهر ما يذكر من الكتب القديمة في موضوع السيرة كتاب ألفه يوناني (ولد أواسط القرن الاول للميلاد وعاش نحواً من خمسة وسبعين عاماً) اسمه بلوتارك واسم كتابه: «سِيَر متوازية» فيه ست وأربعون سيرة، تقابل كل سيرة لشخصية يونانية فيها، سيرة لشخصية رومانية، فسيرة الاسكندر ـ مثلاً ـ تقابل سيرة قيصر، وسيرة ديموستنيس تقابل سيرة شيشرون. وقد جمع في ذلك معلومات كثيرة فيها الامور الصغيرة التي لا يعبأ بها المؤرخون، يكمل بها بناء الشخصية التي يكتب عنها ويمنحها دلالة نفسية.

وربما رأيت من يترجم عنوان كتاب بلوتارك بـ «حيوات متوازية» تقيداً بالاصل وان كانت اللغة العربية لا تجمع كلمة «حياة»؛ وربما رأيت من يترجمه بـ «سير عظماء اليونان والرومان» او «عظماء اليونان والرومان» ناظراً الى مضمون الكتاب.

ولم تكتب أوربا شيئاً يذكر خلال القرون الوسطى، وشرع الاهتمام يعاودها منذ عصر النهضة.

على حين سار العرب بكتابة السير أشواطاً واسعة فكانوا فيها مرحلة مهمة هيأوا لها مادة غزيرة متنوعة. وكان في مقدمة ذلك «السيرة النبوية» وقد اشتهر من كتابها ابن اسحق (المتوفى اواسط القرن الثاني الهجري) وابن هشام (المتوفى أوائل القرن الثالث) الذي أعاد كتابة مؤلف سلفه بعد تنقيح وزيادة. وتعددت المؤلفات، وبلغ التأليف في الموضوع حدّاً صارت فيه كلمة «السيرة» وكأنها المرادف للسيرة النبوية، او انك لا تحتاج فيه الى الموصف، فاذا قلت السيرة ذهب الذهن سريعاً الى «السيرة النبوية».

ولم يقف التأليف عند السيرة النبوية، وانما مضى المؤلفون يعنون عناية خاصة دافعها الاول ديني في البحث عن حياة «عظماء» الاسلام ليطمئنوا

عن طريق ذلك الى صحة الخبر والى صحة الحديث المروي ومن هنا كانت « طبقات » ابن سعد وغيره، ويحتوي الكتاب الواحد على سير كثيرة في عدة مجلدات... ثم مضى التأليف قدماً وهكذا كثرت الكتب عن: الصحابة والتابعين، المحدثين، الفقهاء، ... النحاة، الشعراء، الصوفية، القضاة، الاطباء... وكل كتاب يجمع عدداً من السير في « اختصاص واحد »، ووجدت كتب عن البلدان تتحدث عن اعلام تلك البلدة ومن داخلها أو أقام فيها مثل كتاب « بغداد ـ مدينة السلام » للخطيب البغدادي (من اهل القرن الخامس ـ هـ) ... ثم ألّف ابن خلكان (من أهل القرن السابع ـ هـ) كتاباً ضخماً عاماً اسماه « وفيات الاعيان وأنباء أبناء الزمان » ضمنه سير المشهورين من مختلف العصور وميادين التخصص... ومن المؤلفين من اختار عصراً واحداً حدده بعضهم بمئة سنة فكان من ذلك كتاب « الدور الكامنة في أعيان المئة الثامنة » للعسقلاني.

واذ سار خط التأليف هذا على جمع عدة سير في كتاب واحد، فهناك خط آخر اقتصر فيه الكتاب الواحد على سيرة واحدة، ومن ذلك « سيرة ابن طولون » لابن الداية (من أواخر القرن الثالث الهجري)، ومنه ما كتبه العتبي مسجوعاً عن السلطان يمين الملك محمود الغزنوي وقد سماه « اليميني » وكتب ابن شداد سيرة صلاح الدين الأيوبي في حياته.

والسير مستقلة او متعددة كثيرة، وقد صار، بمر الزمان، لكلمة سيرة مرادف هو الترجمة، فصار يقال ترجمة فلان كما يقال سيرة فلان، ويقال ترجم له أي كتب سيرته، وكتب التراجم اي كتب السير، وربما بقيت كلمة « سيرة » مختصة دون الترجمة بالكتاب المستقل. والمعروف ان كلمة ترجمة ليست عربية وربما رجع دخلوها في الاستعمال العربي الى القرن الرابع الهجري.

هذا الى أن الغالب على السير (والتراجم) تقصي الأخبار من مصادرها وعن رواتها فهي كتب جمع قبل كل شيء تأتي أهميتها مما انطوت عليه من معلومات واستشهادات، ومما جاء فيها من جسيم الاحداث وطريف

النوادر... وقلما عدّت من النتاج الادبي (الانشائي) وان كان الباحث لا يعدم ان يرى فيها صفحات تعد من الانشاء بمقدار ما يرعى المؤلف لغته ويكن للمترجم له من عواطف وينطوي هو على القابلية. ومن المؤلفين من اختار السجع زيادة في التأنق، وكأن السجع يمثل رتبة عالية في البلاغة.

وعادت أوربا بعد نهضتها ـ ومنذ نهضتها تتلمس طريقها الى السيرة وتتقدم فيها تمنحها قوة جديدة هي قوة اخراج السيرة كاملة متراصة على حظ من الطراوة وجمال اللغة والنفاذ الى عوالم النفس، لان المؤلف فيها أديب منشئ أو أقرب الى الاديب المنشئ فهو اذ يجمع المادة يسيطر عليها ويستعمل في بنائها خياله ويملأ بهذا الخيال ثغراتها ويكمل نواقصها فتزداد تأثيراً وتشويقاً وتجتذب القارئ بفنها كما تجتذبه بأخبار صاحبها وأحداثه. ويعد القرن الثامن عشر من القرون المهمة في فن السيرة وقد تميزت به انكلترة من سائر البلاد، ويمكن ان يرجع السبب في ذلك الى أن الذين تناولوا السيرة أدباء لهم مواهب الاديب المنشئ.

« والقرن الثامن عشر هو عصر الدكتور جونسون... ورفيقه بوزول... وكلا الرجلين قد أدّى لفن السيرة يداً لا تنكر... كان (جونسون) بعيد الاثر في تاريخ السيرة لان حبه للصراحة والصدق، وثورته على التكلف والتزوير، والالحاح على أن لا تكون السيرة خطبة رثاء أو تأبين ـ كل هذه غيّرت من نظرة الناس الى مهمة السير. وقد وضع جونسون في « سير الشعراء » المثال الذي يحتذى في كتابة السيرة، بانيا كل ذلك على اساس من البيان المحكم الرصين، تكتنز الجملة منه حقائق كثيرة قد تشرح في صفحات. وكان يعتقد ان الادباء في انجلترا لم تكتب سيرهم كتابة جيدة... وحاول من عاصروه أو جاءوا بعده أن يترسموا خطاه لان جونسون اكبر شخصية أدبية في عصره.

وتلك الشهرة الادبية هي التي جذبت بوزول، الذي لا يعرف في تاريخ الادب الا بانه كتب سيرة جونسون... وكان ـ كأستاذه وصديقه ـ يعتمد الصدق الخالص. الا انه فاق استاذه وفاق كل من كتب في فن السيرة، في

دقته المتناهية وواقعيته الفوتوغرافية، ونقله للصغائر والتوافه من أمور الحياة اليومية. ولو وقف بوزول عند هذا الحد لما كان في طريقته شيء غير نقل الحقائق مجرّدة، ولكنه أضاف الى الصدق عنصر الحيوية، والانسياب في القص، وكان مندمجاً فيما يكتبه يبعث فيه الحركة والحياة والتنوع، واثاره حب الاستطلاع والتشويق. وقد استغل كثيراً من هذه الخصائص الفنية، وبرع في استغلال كل خاصية في موضعها.

ولم يتورط في الاستطراد بل كل ما أورده في تلك السيرة الضخمة يدور حول جونسون ويتعلق منه بسبب، ولم يخرجه حبه لجونسون عن الجادة أو يجعله عابداً في محراب استاذه بل ذكر نقائضه وتوافهه جنباً الى جنب مع مميزاته، فاذا جونسون في هذه السيرة انسان تام الخلقة نراه وهو يتحدث ويأكل ويصلي ويضحك ويصخب ويشغب، ونعجب لشخصه بمعزل عن مقدرته الادبية، ونضحك من بعض تصرفاته، ونندهش لكثير من آرائه ومواقفه واخطائه»[1].

وبلغ بوزول من الصراحة حداً بعيداً لم يحتمله الناس فأثر ذلك حينا في كتاب السيرة وأثر من ثم في السيرة نفسها وتأخير تقدمها الى أن جاء ستراچي فاستأنف المضي بها وزيادة التقدم بما أضاف من سخرية والتزام من اختيار في المعلومات التي بين يديه، وعني به من الحياة الداخلية ومراعاة لاهمية الشخصيات الثانوية.

وكثرت السير، وكان منها العلمي والأدبي وبرع في الادبي كتّاب رفعوا من شأن النوع وصاروا أعلاما فيه ومن مشهور هؤلاء الكاتب الفرنسي أندره موروا وقد كتب سيراً مستقلة لعدد من كبار الشعراء، شلي، بيرون، جورج صاند، ڤيكتور هيگو. وكان اديباً كبيراً واسع العلم والثقافة على وجه مدهش، ناقداً وقاصاً... فاذا اراد الكتابة في السيرة

---

(١) احسان عباس، فن السيرة: ٤٤-٤٨، والكتاب من مراجعنا كذلك في غير هذه السطور المقتبسة نصاً.

جمع اكبر ما يمكن من المعلومات وسهر على استيعابها وتمثلها ثم شرع يكتب في سهولة ويسر وكأنه يكتب قصة فيقبل الناس، خاصتهم وعامتهم، على قراءة ما يكتب اقبالًا شديداً فيعاد طبع الكتاب الذي يؤلفه مراراً ويخرج عن حدود بلاده ويترجم الى عدة لغات، ومن ثم تدعوه جامعات العالم ليحاضر في فن السيرة، وتستشهد بأقواله وآثاره.

ومن مشهوريهم كذلك الكاتب النمساوي ستيفان زفايك، وقد ترجم -فيما ترجم- لدكنز وبالزاك وتولستوي وستندال...

لقد صار للسيرة فن متميز، وما يكتبه فيها العالم كثير جداً ولكن الصعب فيه أن يبلغ الكاتب مبلغ الأديب المنشئ، فهذا قليل لان صفة الابداع لا تتهيأ لكل انسان.

وعني العرب في نهضتهم الحديثة بالسيرة عناية رفعت من شأنها وتقدمت بها كمًّا وكيفاً، ولقي الاعلام في التاريخ العربي اهتماماً خاصاً، وصار من الكتاب المعروفين في ذلك طه حسين، العقاد، محمد حسين هيكل، وذاع ما كتبه العقاد في سلسلة العبقريات: عبقرية محمد، عبقرية الصديق، عبقرية عمر، عبقرية الامام... وكتب في هذا الخط كتباً اخرى منها «أبو الشهداء»، ومن الكتب التي ذاع انتشارها كتاب عبد الله العلايلي «أشعة من حياة الحسين» وكتاب عبد الفتاح عبد المقصود عن الامام علي بن أبي طالب... وكان الذي يزيد من الاقبال على قراءة هذه الكتب غير اهمية أصحابها -سعي المؤلفين في تجويد الكتابة وتطريتها والانسجام معها بحيث تقرب من الادب الانشائي... وبلغ طه حسين أعلى درجات الابداع في كتابة «على هامش السيرة». ومعلوم أن السيرة هنا هي «السيرة النبوية» وقد تناول معها عدداً من الصحابة عارضا سيرتهم عرضاً رائعاً يضفي عليه من خياله وتصوره ما يحيله قطعة فنية مصدر الايحاء فيها -بالطبع- ما للمؤلف من أخبار يستقيها من بطون الكتب ومن ثم يتمثلها ويعيد بناءها كما يتصورها مالئًا الثغرات نافذاً الى اعماق النفوس. ان «على هامش السيرة» تحفة في النتاج الادبي للعصر الحديث.

وصار الشعراء والكتاب مادة للسيرة فلا تكاد ترى علماً منهم -أو غير علم أحياناً- لم تكتب سيرته مرة او اكثر، ولكن الذي غلب في ذلك الطابع العلمي في استقصاء المعلومات وعرضها وفي دراسة الشعر أو النثر واستخراج المزايا الفنية فهي اذن سير تعليمية وتكتسب السير التي كتبها طه حسين مكانة مصدرها ما يتمتع به الكاتب من قدرة أدبية. وللدكتور احسان عباس قدرة خاصة على الاقتراب من نفوس الاعلام الذين يترجم لهم... ويحتل الكتاب الذي الفه ميخائيل نعيمة عن «جبران» مكانة متفردة في فن السيرة «لانه -كما يقول الدكتور احسان عباس- استوفى به عناصر السيرة الفنية ببراعة... وفيه اكتمل للسيرة وجودها في الادب العربي الحديث، من حيث الغاية والتطبيق. فقد كتبه كاتبه حين رأى أن جبران كاد يكون، بعد وفاته بعام، اسطورة من الأساطير... واعتمد الصراحة في تصوير صديقه، وهو في صراع متطور مع الحياة، وعرض لجبران في ضعفه وقلقه، وكشف عن البون الواسع بين حياته العملية ونظراته المثالية. ولم يخجل من أن ينظر بعين الناقد الساخر الى كثير من متناقضات جبران، كل ذلك في بناء فني جميل... يجعلنا نعيش مع جبران ونحس به في صراعه مع الحياة احساساً دقيقاً، مستعيناً بفهمه النفسي الذي يتغلغل الى أعماق الامور فيفسرها ويجلوها ويربط بين ظواهرها المتناقضة... فجاء كتابه خفاقا بالحيوية، كاملا في تدرجه ونموه.

ولا شك في ان هذا اللون من السيرة كان جديداً على الناس في العالم العربي، غريب الوقع في نفوسهم؛ فمن قائل: ان نعيمة أراد أن يظهر نفسه على حساب جبران، ومن قائل انه أساء لصديقه وشان سمعته...».

الاصل في السيرة، وهو ما رأينا، أن يكتبها شخص عن شخص آخر، ولكن الذي حدث، ويحدث، أن يكتب شخص عن حياته، متحدثا عما مضى منها مبتدئاً بالبداية مسجلًا ما عانى ورأى من خير أو شر...

فماذا نسمي هذا؟ انه سيرة دون شك، ولكنه نوع خاص منها، ولهذا عرف بالسيرة الذاتية اي التي يكتبها انسان عن نفسه (ذاته) وقد عرف

الغرب هذا النوع من كتابة السيرة... وعرفه العرب كذلك، وفي تاريخنا غير قليل منه، نذكر من امثلته كتاب الاعتبار لاسامة بن منقذ (من أهل القرن السادس)... حتى اذا جاء العصر الحديث واطلعنا على ما للغرب منه، ازداد أهمية وأضفى عليه الادباء الذين زاولوه قيمة فنية من جمال اللغة وتصوير الاحساسات ورصد المواقف النفسية غير ناسين العالم الخارجي بما فيه من مجتمع وتقاليد وطبيعة. وأشهر وأعظم ما يذكر في هذا الباب الكتاب الذي ألفه الدكتور طه حسين عن نفسه وسماه «الايام» فكان تحفة في أدبنا الحديث (وقد نقل الى أكثر من عشر لغات من لغات العالم).

ولميخائيل نعيمة كتاب الفه عندما بلغ السبعين ومن هنا جاء اسمه «سبعون» فيه طرافة والتفاتات وصفحات أدبية ولكنه لا يصل الى جمال «الايام» ولا يقترب منه.

وتأخذ السيرة الذاتية صوراً أخرى، اشتهر منها «الاعترافات» وهي ترجمة ذاتية أساسها ومنطلقها ما يثقل ضمير صاحبها من أعمال اقترفها ولم يرض عنها وأقوال رددها ولم يؤمن بها... حتى اذا احتدمت في نفسه لجأ الى قلمه يبثه ما عمل أو قال أو رأى. وكانت اعترافات القديس أوغسطين ـ الاسقف الروماني ـ التي كتبها في ختام المئة الرابعة الميلادية (او بدء المئة الخامسة) من مشهور الامثلة في هذا الباب، وكان أوغسطين قد أمضى شباباً كثير الخطايا ثم تحول مسيحياً عميق الايمان وقد سجل ذلك في هذا الكتاب مبتدئاً من طفولته، ومعلوم ان أوغسطين ولد لأب وثني وأم مسيحية...

وألفت «اعترافات» اخرى، ولا سيما في عالم الكنيسة الى أن جاء القرن الثامن عشر وجاءت معه «اعترافات» الاديب الفرنسي الكبير جان جاك روسو فأخرجت «النوع» عن عالم الكنيسة واحتلت المكان الاول من الشهرة، وصارت مثلًا وقدوة ومضرب المثل، وقد يكون بين الدوافع الى هذه «الاعترافات» بيان الاسباب الدافعة الى الخطأ وأن هذه الاسباب كانت خارجية أقوى مما يحتمل، وعلى هذا فقد مازج «الاعتراف» تعليل

ودفاع. وطبيعي أن ترجع شهرة الاعترافات -أية اعترافات الى أحداثها والى ميل الناس الى الاطلاع على أسرار الآخرين، ولكن مثل هذه العوامل لا تمنح الكتاب قيمة أدبية ولا تحفظ له عنصر الخلود بين روائع الآثار.

ولقد جاء كتاب جان جاك روسو -مثلا- كتابا أدبياً من الطراز الاول لغة وعاطفة وخيالًا وصوراً يقرأه المرء وكأنه يقرأ رواية ممتعة جداً ولكنه يعلم أنه لا يقرأ رواية وانما يقرأ اعترافات رجل كبير يضع قلبه عارياً أمام الناس.

وتوالت بعد جان جاك روسو الاعترافات... الى يومنا هذا... ولكن اعترافاته بقيت أول ما يرد على الذهن وأشهر ما كتب... وأعلاه...

وتتصل بالسيرة الذاتية ضروب أخرى من الكتابة منها المذكرات، ومنها اليوميات. اما الحديث عن «الحياة» على شكل «رواية» مكتملة في الفن الروائي فهو رواية أو قصة وليس من السيرة، سواء تحدث الكاتب عن نفسه ام عن غيره.

١١ - الرسالة

المقصود الأول بالرسالة كلام مكتوب يرسله شخص الى آخر يخبره بشيء او يطلب منه شيئاً أو يدعوه الى شيء. ويكتفي فيها بالحد الادنى من اللغة لأن غايتها ايصال خبر على وجه واضح مفهوم، ولا يشترط فيها أن تكون أدباً ـ أي نثراً فنياً، لانها حاجة مثل اية حاجة في الحياة اليومية. ولنا ان نتصور أن كاتب الرسالة يعني بها عناية خاصة ويتأنى فيما يقول بمقدار ما يسعى الى بلوغ الهدف. ثم ازدادت هذه العناية عندما أخذت صورة من المنافسة بين المرسل والمرسَل اليه... حتى اذا عرضت الحال لأديب استحالت العناية ضرباً من الادب الانشائي وجاء كلامه جميلا في لغته وصوره ومؤثراً، فهو اكثر من ايصال خبر، لانه ايصال خبر بصورة جميلة تحتوي مكان ذلك الخبر من نفسه عاطفة وعقلا وتقصد الى هز المرسل اليه عاطفة وعقلا... وحينئذ تكون أدباً، ونوعاً من النثر الفني. وربما جمعت هذه الرسائل للأديب الواحد او للمجموعة من الادباء، وقد تكون المراسلة بين أديبين تجمع رسائلهما كذلك... في كتاب يقرأه آخرون غير المرسل والمرسل اليه من معاصريهما ومن الاجيال الآتية بعدهما، وتبقى هذه الرسائل مهمة في تاريخ الادب بمقدار ما تحتوي من عناصر القوة والبقاء في العاطفة والفكر مثل اي نوع أدبي آخر...

وترجع عناصر القوة في الرسالة الى قوة كاتبها، ومكانته الادبية، ولغته، وصورها... وبما يضمنها من أحداث حياته الخاصة وأسرار مهنته

ويتسع فيها الخاص الى العام بما يربطها بأحداث العصر والتقاليد.... وهو يبث خلال ذلك ما يختلج في خاطره ويضطرب في قلبه بحرارة وحماسة في عفوية والمتابعة تمنحها السهولة واليسر وتهيء لها لدى القارئ الألفة والمتابعة.

وطبيعي ان هذا لم يقع الآ بعد مدة طويلة خرجت به تدريجاً من الكلام الاعتيادي الى الفن الادبي.

ولقد عرفت الامم القديمة في مصر والعراق الرسالة، ولم يؤثر عن اليونان شيء ذو بال. وان اول ازدهار لها نعرفه كان لدى الرومان، وقد وصل الينا عدد كبير من رسائل ذلك العهد، واشهر من يذكر فيها شيشرون (السياسي الخطيب من أهل القرن الاول قبل الميلاد) وقد جمعها في كتاب «سكرتيره» بعيد وفاته وبلغت ٨٦٤ رسالة على تنوع عجيب كتبها في حرية ويسر دون تقعر معبراً عن الحالة النفسية التي كان يعانيها في أثناء الكتابة في تمكن وفن مما جعل رسائلة أنموذجاً للنوع.

ثم جاءت المسيحية فكان «آباء» الكنيسة من معدودي كتاب الرسائل، ولكن الهجوم البربري الذي اجتاح اوربا حال دون الاستمرار، ولم يعد ما يكتب بعد ذلك وخلال القرون الوسطى ما يلفت الانتباه الأدبي.

وشهدت العربية مع الاسلام «الرسائل»، وقد حفظ لنا التاريخ عدداً منها. وهي رسائل «سياسية» تقوم على الدعوة الجديدة ونشرها في العالم ثم ما كان بين زعماء المسلمين انفسهم وما بين الخليفة وولاته. ولا شك في ان هذه الرسائل امثلة للاستعمال السليم للغة العربية، واذا لم تكن الحال تستدعي أكثر من تبليغ خبر أو أمر ولا يقتضي ذلك، حينئذ، الصياغة الادبية، فقد اشتهر بين هذه الرسائل ما يرفع من شأن النثر العربي الفني ويحقق له مرحلة نضج ويبرهن على انه ولد عربياً صرفا لا يد فيه لامة اجنبية، وقد كان من قوة البيان بحيث احتفظ بقوته على مر الزمان... ومن ذلك، رسالة مشهورة كتبها عمر بن الخطاب الى أبي موسى الاشعري وقد ولي القضاء في البصرة، جاء فيها:

« ان القضاء فريضة محكمة وسنّة متبعة. فافهم اذا أُدلي اليك؛ فانه لا ينفع تكلم بحق لا نفاذ له. آس بين الناس في وجهك وعدلك ومجلسك، حتى لا يطمع شريف في حيفك، ولا ييأس ضعيف من عدلك. البينة على من ادّعى، واليمين على من أنكر. والصلح جائز بين المسلمين الا صُلحاً أحلّ حراماً أو حرّم حلالًا. لا يمنعنّك قضاء قضيته اليوم، فراجعت فيه عقلك، وهديت فيه لرشدك، ان ترجع الى الحق؛ وأن الحق قديم، ومراجعة الحق خيرٌ من التمادي في الباطل... ».

وتلاحظ عليها نقاء اللغة والسيطرة عليها ومراعاة الايقاع لدى نهايات الجمل، وتوازن هذه الجمل. وهي هادئة لأن الموقف عقلي لا يتطلب الحماسة.

ونملك قدراً كبيراً من رسائل الامام علي تكاد تكوّن الربع من « نهج البلاغة » كتبها في مختلف الاحوال من أمور السياسية. وهي لذلك تختلف طولًا وقصراً وحدّة وهدوءاً ولكنها في كل حال ناصعة اللفظ رائعة التركيب تزينها الصور التي تنسجم انسجاماً مع المعنى الذي يقصد اليه من الوعد أو الوعيد ومن النصح والوصية... واشتهر بينها عهد كتبه الى الاشتر لما ولاه على مصر وأعمالها يزيد على عشرين صفحة... جاء فيه:

« ليكن أحبّ الذخائر اليك ذخيرةُ العمل الصالح. فاملك هواك، وشُحّ بنفسك عما لا يحلُّ لك، فان الشحَّ بالنفس الانصافُ منها فيما أحبَّت أو كرهت. وأشعر قلبك الرحمة للرعية والمحبة لهم واللطف بهم. ولا تكونن عليهم سبُعا ضارياً تغتنم أكلهم، فانهم صنفان اما أخ لك في الدين أو نظير لك في الخَلق يفرط منهم الزلل، وتعرض لهم العلل ويؤتى على أيديهم في العمد والخطأ.

... وليكن أحبّ الامور اليك أوسطها في الحق وأعمها في العدل وأجمعها لرضى الرعية، فان سخطَ العامة يجحف برضى الخاصة، وأن سخط الخاصة يغتفر مع رضى العامة. وليس أحدٌ من الرعية أثقلَ على الوالي مؤونةً في الرخاء وإقلّ معونة في البلاء، وأكره للانصاف، وأسأل

بالالحاف، وأقلّ شكراً عند الاعطاء، وأبطأ عُذراً عند المنح، وأضعفَ صبراً عند ملمات الدهر من أهل الخاصة. وانما عماد الدين وجماع المسلمين والعدة للاعداء العامة من الامة، فليكن صفوك لهم وميلك معهم...».

كان الخلفاء والقادة والولاة يكتبون رسائلهم بأنفسهم، ثم حدث، في العهد الاموي، أن شرع الخلفاء يتخذون لهم كتاباً يتولون عنهم كتابة الرسائل، وأنشأوا لهم في ذلك ديواناً خاصاً عرف بديوان الرسائل تصدر عنه الرسائل الى الامراء والعمال، وكذلك يمكن أن يفعل الامراء والولاة في الامصار في اتخاذ كتّاب لهم.

وكانت الكتابة زمن هشام بن عبد الملك لمولاه سالم، وكان يعمل مع سالم آخرون يفيدون منه ويتعلمون، كان منهم، فيما هو مرجح، عبد الحميد، وقد تخرج عليه ثم انتقل يكتب لمروان في ولايته على أرمينية حتى اذا صار مروان خليفة عاد معه الى دمشق يرأس ديوان الرسائل له... وبلغ عبد الحميد من الاختصاص بالكتابة والشهرة بحيث عرف بعبد الحميد الكاتب ويبدو انه طور هذا النوع من كتابة الرسائل وجعل له قيمة ادبية تتضح في اختيار اللفظ وتوازن الجمل مما يكسبها رواءً وأناقة وايقاعاً، كما يبدو أنه لم يكتف من الكتابة بذكر الخبر مباشرة وانما كان يطيل بعض الاطالة بدافع من الحس الفني، وربما استعمل السجع اذا رأى في ذلك ما يزيد من حسن وقع كتابه ثم انه يوجز أو يطنب بحسب مقتضى الحال. وله من رسالة طويلة كتبها الى عبد الله بن مروان عن لسان أبيه الخليفة مروان بن محمد:

«... واعلم ان كلّ أهوائك لك عدو يحاول هلكتك ويعترض غفلتك، لانها خُدع ابليس، وخواتل مكره، ومصايد مكيدته، فاحذرها مجانباً لها، وتوقَّها محترساً منها، واستعذ بالله عزّ وجلّ من شرها، وجاهدها اذا تناصرت عليك بعزم صادق لا وِنْيَة فيه، وحزم نافذ لا مثنوية لرأيك بعد اصداره، وصدق غالب لا مطمع في تكذيبه، ومضاءة صارفة لا أناة معها، ونيّة صحيحة لا خلجة شك فيها....».

واستمرت الحال، بعد عبد الحميد الكاتب، لدى العباسيين، يتخذ الخلفاء دواوين للانشاء، ويتخذ الأمراء والولاة والوزراء كتّاباً للانشاء، وكان من أشهر كتاب العصر الاوّل عبدالله بن المقفع وتطورت خلال ذلك كتابة الرسائل فشرع يدخلها السجع والجناس وتزداد نسبة هذا الدخول في القرن الرابع وقد اشتهر به كثيرون منهم ابن العميد والصاحب بن عباد والصابيء...

ولا بدّ لنا هنا من وقفة قصيرة مع اولئك الذين يقولون ـ بسوء نية أو حسنها ـ ان النثر (الفني) العربي ولد على أيدٍ غير عربية حين يرون نشأة هذا النثر مقترنة بعبد الحميد الكاتب وعبدالله بن المقفع ـ وهما فارسيان ـ وليس قولهم بصحيح لان النثر العربي نضج واكتمل قبل أن يكون هذان الكاتبان، ولا أدل على ذلك من نظرة نلقيها على الرسائل التي صحبت ظهور الاسلام واستمرت في العهد الراشدي وردحاً من العصر الأموي. هذا الى ان نثر عبد الحميد او ابن المقفع دون ذلك النثر [1] وانهما لم يتمكنا من الكتابة الا بقراءته وحفظه، وقد اعترف عبد الحميد بفضل حفظه كلام علي بن أبي طالب.

ثم لا بدّ من ملاحظات أخرى تحدد مدلولات مصطلح «الرسالة» في الادب العربي. وقد رأينا ما يمكن أن نسميه السياسي أو الرسمي أو الديواني منها وهي فيه نوعان: الاول ما يكتبه رجل السياسة بنفسه والثاني ما يكتبه كاتب (موظف، سكرتير) نيابة عنه. علماً أن وجود الكاتب (وديوان الانشاء) لا يمنع الخليفة أو الوالي من الكتابة اذا شاء، وان كون الاديب كاتباً لا يمنعه ان يكتب عن نفسه الى الآخرين على سبيل النصائح مرة وعلى المبادلة الاخوانية مع نظرائه في حالات من السراء والضراء لدى التهنئة أو التعزية أو العتاب، وأمكن ـ لهذا ـ أن توصف هذه الرسائل الاخوانية تمييزاً لها من الديوانية.

---

(١) ينظر كتاب «عصر القرآن» للدكتور محمد مهدي البصير.

وتعني الرسالة ـ كذلك ـ كتاباً صغيراً في موضوع واحد، وخير الأمثلة عليها رسائل الجاحظ، ومنها: «فصل ما بين العداوة والحسد»، «كتمان السر وحفظ اللسان»، «ذم أخلاق الكتاب»، «الحنين الى الأوطان» «التربيع والتدوير»... وصحيح أن هذه الرسائل كتيبات صغيرة تجمع ما للموضوع الواحد من اخبار وشواهد شعرية ونثرية... وهي بهذا تخرج الى الادب التعليمي... ولكن فيها صفحات من انشاء الجاحظ هي انموذج في الكتابة الفنية.

قال في رسالة «فصل ما بين العداوة والحسد»:

«... الحسد نارٌ، وقوده الروح، لا تبوخ أبداً أو يفنى الوقود، والحسد لا يبلى الّا ببلي المحسود أو الحاسد. والعداوة جمـــرٌ يوقده الغضب، ويطفئه الرضا، فهو مؤمَّل الرجوع، مرجو الانابة. والحسد جوهر والعداوة اكتساب»

اما رسالة «التربيع والتدوير» فهي أنموذج فذ في بابه كتبها يسخر برجل اسمه «أحمد عبد الوهاب» وجاء فيها:

«أطال الله بقاءك، وأتم نعمته عليك، وكرامته لك. قد علمت حفظك الله أنك لا تحسد على شيء حسدك على حسن القامة، وضخم الهامة وعلى حَور العين وجودة القد، وعلى طيب الأحدوثة والصنيعة المشكورة...».

وهناك رسائل قصيرة يكتبها أدباء خارج الميدان الرسمي وفي غير معنى الاخوانيات لدى الفرح، وانما يكتبونها في مناظرة أو مناقشة أو وصف وقد يرسلون بها الى آخرين وقد يحتفظون بها، نجد امثلة لها فيما خلف بديع الزمان والخوارزمي وأبو العلاء المعري وابن زيدون... ومن الباحثين من يسميها «الرسائل الادبية».

وهكذا ترى «الرسالة» العربية على عدة معان... وهي في أكثر الأحوال مادة للنثر الفني وفيها من الامثلة الرائع البارع... ولكن الذي حدث ان الزمن لم يكن في مصلحتها فقد طغى عليها السجع والجناس

والوان اللعب اللفظي قبيل سقوط بغداد وبعده لمدة طويلة، وحيث بلغت الكتابة درجة مؤسفة من الركة في العهد العثماني...

على حين استأنفت «الرسالة» الاوربية -بالشكل الذي رأينا عليه- مسيرتها في عصر النهضة وقد رأت منها ايطاليا نماذج كثيرة جيدة تذكر رسائل دانتي على سبيل المثال، وهناك ما هو أحسن وأهم.

وكثرت في القرن السابع عشر كثرة عجيبة واشتهر منها في فرنسا على وجه مخصص رسائل مدام دي سڤينيه وكانت ترسل بها الى ابنتها العزيزة بعد أن ابتعدت عنها.

حلّق ڤولتير -في القرن الثامن عشر- بفن الرسالة عالياً لما كان له من موهبة وتمكن وعلاقات واسعة وسخرية مرّة، واننا لنملك اليوم نحو ١٨٠٠ رسالة من رسائله.

وشهد القرن التاسع عشر تأليف الروايات على شكل رسائل... واستمرت الحال في القرن العشرين... وان بدا على بعض الباحثين الحذر من تأخر هذا النوع (نوع الرسالة) في فنه وطراوته بعامل مما يتصف به العصر من سرعة ومن سهولة المواصلات وتعدد وسائل الاتصال وفي مقدمتها التلفون والبرق...
دون ان يمنع ذلك الباحثين من التنقيب عن الرسائل القديمة وتحقيقها وطبعها... واقبال الناس عليها اقترابا من نفس صاحبها واستمتاعاً... واستفادة عن العصر...

ويمكن أن يعثر المتتبع للادب العربي الحديث في القرن العشرين على رسائل مهمة تقرب في طبيعتها من رسائل ادباء الغرب، فيما كان بين كبار الادباء وربما مثلت «مي» دوراً مهماً فيما تلقت وفيما أرسلت خلال علاقتها بكبار الادباء مثل الرافعي وجبران...

وتبنى طه حسين خطاً خاصاً من الرسائل كان يوجهها لشخص بعينه لا يسميه لانه يبثه فيها العتاب ويقرعه بالحساب نشرها أول الامر تباعاً في مجلة الهلال ثم في كتاب بعنوان «مرآة الضمير الحديث».

ان جهداً نبذله في تقصي «الرسائل» بين الادباء يمكن ان يثري النوع ويوضح مزاياه... ويلقي أضواء على حياة الأدباء وأخلاقهم ومجتمعهم ويهيء للقارئ نُصوصاً فيها الطرافة والفن والفائدة.

١٢ - علوم العربية [١]

بلغت اللغة العربية قبل الاسلام من النضج بحيث استوعبت الشعر والخطب والوصايا والسجع... فضلًا عن التخاطب اليومي وحاجات الحياة العملية والاجتماعية وما كان من مظاهر الفكر والتجربة والحكمة.

وكانت كلما تقدم بها الزمن ازدادت قوة وعملت المواسم الاجتماعية والدينية والأسواق - ولا سيما سوق عكاظ - على تقريب المتباعد من لهجات أبنائها والسير نحو لغة موحدة تمثلت بلغة قريش.

وقد انتشرت هذه اللغة في العالم بانتشار الاسلام وبانتشار العرب في الاقطار منذ مجيء الاسلام. وكان طبيعياً - في هذه الحال - ان تتأثر بلغات الاقوام التي تتصل بهم وتختلط، وكان طبيعياً كذلك ان يخطئ غير العرب - من فرس وغيرهم - عندما يتعلمون العربية ويستعمولنها... ثم

(١) ينظر اخبار النحويين البصريين للسيرافي، مراتب النحويين للحلبي، طبقات النحويين واللغويين للزبيدي، الفهرست لابن النديم، نزهة الالباء لابن الانباري، معجم الادباء لياقوت، وفيات الاعيان لابن خلكان، مفتاح العلوم للسكاكي، مقدمة ابن خلدون؛ الرواية، رواية اللغة، الأعراب الرواة للشلقاني، تاريخ علوم اللغة العربية لطه الراوي؛ مدرسة الكوفة، والخليل بن احمد الفراهيدي للمخزومي، المعجم العربي لحسين نصار، ميزان الذهب للهاشمي، فن التقطيع الشعري لصفاء خلوصي، البلاغة تطور وتاريخ لشوقي ضيف، مصطلحات بلاغية لاحمد مطلوب.
دار الطراز لابن سناء الملك، الكتب التي ورد ذكرها في البحث من معجمات وغيرها.

يخطئ أبناء العرب الذين ينشأون في بيئات اجنبية... وهكذا بدأ « اللحن » في اللغة العربية أي الخطأ لدى اعرابها ومضى يزداد على مرّ الزمان ويقع في مواضع مهمة، وفي قراءة القرآن نفسه.

فكان ذلك دافعاً للمخلصين الى رعاية اللغة وحفظها من الخطأ وحمايتها من الفوضى وصيانتها من الرطانة... فعملوا على أن يضعوا لها القواعد يضبطونها بها ويتعلمها الناس. ومن مشهور الاخبار في ذلك اشارة الامام علي بن ابي طالب على أبي الاسود الدؤلي بأن يضع أسُساً للنحو.

واتسعت الرقعة العربية وكثر الاختلاط بغير العرب فازداد الامر خطراً وازداد المخلصون حرصاً على حفظ اللغة في مبانيها ومعانيها، خاصة وان الامر صار متعلقاً بالقرآن نفسه في قراءته وتفسيره واستنباط الاحكام منه وهو ما يخص العرب وغير العرب من المسلمين، وله من القدسية في النفوس ما يرى الانسان معه ان خدمته واجب تسهل في سبيله الصعاب وتهون المشاق.

وصارت البصرة والكوفة مركزين لهذه العناية باللغة، وانصرف عدد من ابنائهما اليها فضربوا مثلا عالياً في الاخلاص والذكاء والتضحية وحازوا اسم « العلماء »، ودلوا على عبقرية خاصة فيما جمعوا ووعوا واستنبطوا...

وقد سلكوا الى العلم مسلكاً منهجياً انطلقوا به من واقع ما آلت اليه اللغة وبتحديد وسيلة العلاج: لقد كثر اللحن وصعب فَهْم آيٍ ومفردات من القرآن... فكيف نميز اللحن؟ وعلى أية قاعدة نصلحه؟ وبماذا نستعين على تفسير ما يصعب تفسيره من القرآن؟

ان الطريقة المعقولة هي العودة الى العرب انفسهم، ولما كان الباقون من العرب الاوائل في الامصار قليلين، وان الكثرة الكاثرة من عرب الامصار لم تسلم من مداخلة اللغات الاجنبية... كان المنطقي المنهجي جداً، الرجوع الى العرب الذين ظلّوا بمنأى عن الاختلاط، ولا يوجد هؤلاء الا في بوادي جزيرة العرب، ويوجد خيرهم في قبائل معينة حدودها فكانت في قيس وأسد وتميم وهذيل وأهل العالية من كنانة وبعض الطائيين.

وصحيح أن الطريق اليهم شاقة موحشة محفوفة بالمخاطر والصعاب... ولكن لا بد من تحمل «المستحيل» من أجل الغاية السامية في خدمة لغة القرآن. وهكذا كان. وكان المصطلح الذي عرف بالرواية، وهو من المصطلحات الرائعة في الحضارة العربية ـ الاسلامية. وقد ظل ـ ويظل ـ محط اعجاب العصور ودهشتها.

والمقصود بالرواية ـ في أقرب المعاني ـ أن يروي فلان عن فلان أي ينقل لفظاً سمعه أو جملة أو بيتاً من الشعر أو شرحاً لكلمة أو معنى... لتصحيح خطأ أو تثبيت قاعدة أو تفسير غامض أو حل مشكل...

وهي تتطلب ـ لهذا ـ الحرص والاخلاص والامامة، والذاكرة والقدرة الخارقة على الحفظ والدقة في ضبط الاشياء كما تصل الى السمع دون تصرف أو تهاون أو سهو. وقد توافرت هذه الشروط لعدد رائع من الناس ـ في تاريخنا الادبي ـ عرفوا بالرواة (والواحد منهم: الراوي او الراوية). ومن هؤلاء الرواة من ينقل عن فلان عن فلان ممن رأى وعاصر من العرب الذين خرجوا ـ وخرج معهم ـ من الجزيرة. وهذا أيسر ما في الامر لأنه لم يكلفه مشقة، ولكن الراوية بمعناه الاصعب (والأدق) هو الذي يشد رحاله الى البوادي (فيتحمل من العنت والاذى ما يتحمل) لكي يقيم بين قبائلها يسمع ويحفظ ويكتب ثم يعود فرحاً بما أصاب مستسهلاً ما عانى في ذهابه وايابه.

يعود الى بلدته لينقل (يروي) الى الآخرين والى تلامذته الذين يتحلقون حوله، ما حصل عليه وظفر به، وهم يحفظون هذا الذي يسمعونه او يتلقونه جواباً عن سؤالاتهم، وكثيراً ما كتبوه في دفاترهم... يستعينون به على فهم القرآن وتصحيح الخطأ ووضع القواعد... وحفظ تراث ضخم من الشعر والامثال والوصايا كان معرّضاً للضياع لو لم تكن الرواية وما أعقبها من تدوين وتأليف.

وكانت البصرة أحفل من الكوفة بالرحلة الى البوادي... واشتهر في التاريخ رواة كثيرون، في مقدمة البصريين منهم: أبو عمرو بن العلاء،

خلف الاحمر، الخليل بن أحمد الفراهيدي، الاصمعي؛ وفي مقدمة الكوفيين: حماد - وقد عرف بالراوية - والمفضل الضبي والكسائي.

وللرواية مصدر آخر - غير النقل عن العرب الاوائل او عن العرب في البوادي لدى الرحلة اليهم - هو هؤلاء الاعراب الذين يفدون على المصرين (البصرة والكوفة) فيقيمون فيها ويظلون متميزين بأعرابيتهم، بعيدين عن فساد اللسان. وكان الرواة - العلماء يقصدونهم أو يستدعونهم ليتباحثوا معهم أو يحضرونهم حلقات الدرس ليسمعوا منهم اللفظ الصحيح ويأخذوا الشاهد المناسب.

وكانت قرب البصرة سوق تعرف بسوق المِرْبَد يأتي اليها أعراب الجزيرة يبيعون ويبتاعون... وتصحب التجارة مظاهر أدبية يلتقي فيها الشعراء والعلماء وتكون السوق فرصة مناسبة جداً لطالب العلم ومن يريد أن يخدم لغته ويستزيد بها علماً أو يحل مشكلاً يعرض له. وهكذا كان يخرج طلاب العلم الى هذه السوق يسمعون الأعراب وينقلون عنهم، وربما كان الاصمعي أكثر من أفاد من المِربَد.

ومع أن الرواة كانوا يحرصون على كل أمر لغوي يحفظونه ويروونه... فقد غلبت على بعضهم رواية اللغة وغلبت على بعضهم الآخر رواية الشعر، وفيهم من جمع اللغة والشعر على درجة متقاربة.

يتميز الراوية - كما رأينا - بقوة الحافظة وانه لعجيب في ذلك، ولكن الحافظة - مهما تبلغ - عرضة للسهو أو النسيان أو الخطأ ومن هنا وجب تدوين المسموع على الورق، يدونونه - أول الأمر - في كتب صغيرة على هيئة رسائل وعلى نظام مقرر ثم استفادوا من التجربة والتأمل فيها فتوسعوا ونظّموا واتخذوا لكل رسالة موضوعاً خاصاً ثم توسعوا فأمكن أن تأتي الرسالة كتابا. وقل شأن الرواية وازداد التأليف وكثر العلماء.

واشتهر من علماء البصرة - خلال هذه المسيرة - أبو الاسود الدؤلي، ويحيي بن يعمَر، وأبو عمرو بن العلاء، وعيسى بن عمر، ويونس بن

حبيب، والخليل بن أحمد، وأبو زيد الانصاري، وأبو عبيدة مَعْمَر بن المثنى، وسيبويه، والأصمعي.

واشتهر من علماء الكوفة: الرّواسي، والهرّاء، والمفضل الضبي، وحمّاد الراوية، والكسائي، والفراء، وأبو عمرو الشيباني، وابن الأعرابي..

وقد بذل هؤلاء العلماء جهوداً نادرة في خدمة اللغة العربية والتمرس بأسرارها رواية وقراءة وكتابة وتدوينا... يتميز الخليل بينهم بمكان خاص من العظمة، فهو استاذ سيبويه صاحب (الكتاب) في النحو، وفي كتاب سيبويه الكثير من آراء الخليل وعلمه؛ وهو واضع «العين» أول معجم باللغة العربية، ومخترع «العروض» في اوزان الشعر العربي، ومبدع «الشكل» - أي الحركات - في الحروف العربية...

والخليل بن أحمد، كنيته أبو عبد الرحمن ولقبه الفراهيدي (أو الفرهودي أحيانا) نسبة الى فراهيد وهي بطن من الأزْد (والأزد من اليمن)، وهو بصري، يذكر في تاريخ ميلاده عام مئة هجرية.

أثنت عليه الكتب القديمة بخير الصفات وأكرم النعوت، ومما جاء فيها: «الخليل أعلم الناس وأذكاهم، وأفضل الناس وأتقاهم» وروت عن أحد العلماء قال: «اجتمعنا بمكة أدباء كلِّ أُفق؛ فتذاكرنا العلماء فجعل أهل كل بلد يرفعون علماءهم ويصفونهم ويقدِّمونهم حتى جرى ذِكرُ الخليل، فلم يبق أحدٌ الاّ قال: الخليل أذكى العرب، وهو مفتاح العلوم ومصرِّفها». وروت كذلك أنه: «كان الخليل بن أحمد من أزهد الناس، وأعلاهم نفساً وأشدِّهم تعففاً، ولقد كان الملوك يقصدونه ويتعرضون له لينال منهم، ولم يكن يفعل». وجاء فيها أن سليمان بن حبيب بن المهلب أبي صفرة الأزدي والي فارس والاهواز كتب الى الخليل يستدعي حضوره. فكتب الخليل جوابه:

أبلغ سليمانَ أني عنه في سَعَةٍ وفي غنًى غير أني لست ذا مالِ
شحاً بنفسي اني لا أرى أحداً يموت هُزْلاً ولا يبقى على حالِ

وهكذا جمع الرجل العبقري الذكاء والعلم والخلق...

توفي الخليل بن أحمد في البصرة، دون أن يعرف تاريخ وفاته على وجه الدقة ويقال أنه عاش أربعاً وسبعين سنة... ويذكر فيما يذكر أنه توفي عام ١٧٥ هـ. وقد روى أحد العلماء قال: «دخلنا على الخليل بن أحمد قبل وفاته بأيام فقال: والله ما فعلت قط فعلا، أخاف على نفسي منه - وكان لي فيه فضل فكر - صرفته الى جهة ووددت اني كنت صرفته الى غيرها، وما علمت أني كذبت متعمداً قط».

مضى الرجل العظيم بعد أن ترك أجمل الآثار وانفعها... وتلاميذ يواصلون الدرس والتأليف...

واستمرت البصرة والكوفة في حماية اللغة العربية ورعايتها، وقد كانتا في أوج ازدهارهما عندما أنشئت بغداد... ثم شرعت عاصمة العباسيين هذه تجذب اليها علماء المصرين، وكان علماء الكوفة أسرع الى الاستجابة وأوسع في النفوذ، فقد تولوا فيها تربية أبناء الخلفاء، وفي هؤلاء المربين مثل المفضل الضبي والكسائي... ولم تستطع بغداد أن تستقل بشخصية خاصة في هذا الباب من العلم، وظل الكوفي فيها متميزاً من البصري، فثعلب كوفي والمبرد بصري - وكلاهما يعيش ويدرّس ويؤلف في بغداد (في القرن الثالث الهجري).

وخرج العلم عن الدائرة المحصورة بالمدن الثلاث الى مدن المشرق والمغرب العربي، فكان له حظ فيما وراء النهر (نهر سيحون)، كما كان له حظ في الاندلس (حيث تزدهر المدارس كما في قرطبة)... وكان من العلماء من يتنقل بين اكثر من بلد، ومن الطلبة من يرحل في طلب العلم. وطبيعي ان يعتمد المتأخرون على الأولين ثم يزيدون في حدود طاقاتهم وما بقي لهم من مجال.

لقد بذل العلماء جهوداً نادرة في خدمة اللغة العربية والتمرّس بأسرارها وضبط قواعدها رواية وقراءة وكتابة وتدريساً وتأليفاً.. وكان العلم

اللغوي في نشأته واحداً غير متميز الى علوم مختلفة وغلب عليه اسم النحو وعلى العلماء اسم النحاة فاذا قلت نحوي، كأنك قلت لغوي... واستمرت الحال على ذلك أكثر من قرنين وربما ظهر التمييز بين نحوي ولغوي في أواخر القرن الثالث أو أوائل القرن الرابع... وتميزت علوم أخرى كانت داخلة في النحو أو جاءت متطورة عن موادّه أو نشأت وكأنها جديدة لضرورة جدّت...

وهكذا صارت اللغة العربية عدة علوم، من أشهرها:

النحو، الصرف، الاشتقاق، اللغة، فقه اللغة، العروض (والقوافي)، النقط والشكل، الخط... البلاغة.

المقصود بالنحو: العلم الذي تعرف بـه حـالات إِعـراب الكلمات عنـد تركيبها في جمل، فهي مرفوعات أو منصوبات أو مجزومات أو مجرورات. وعلامة النصب الفتحة، وعلامة الجزم السكون، والجر الكسرة... أو ما ينوب عن هذه العلامات.

ويعدون في المرفوعات ـ على ما بات مشهوراً ـ: المبتدأ والخبر، اسم كان وأخواتها، خبر ان وأخواتها، الفاعل، نائب الفاعل. ويعدون في المنصوبات، المفعول به، المفعول المطلق، المفعول له (لاجله)، الحال، المستثنى، التمييز، المنادى، اسم ان، خبر كان. ويعدون في المجرورات ما سبقه حرف جر أو ما جاء مضافاً اليه. وقد درستَ هذه في كتب النحو أو قواعد اللغة العربية. وكان العلماء الأقدمون يجملون موضوعاته بالمسند والمسند اليه والاضافة...

والمقصود بالصرف (أو التصريف) ما يدرس ـ أحـوال ـ حـروف ـ الكلمة (المفردة). فالكلمة تقسم الى اسمٍ وفعلٍ وحرف. والفعل: ماض ومضارع وأمر؛ وصحيح ومعتل، ومجرد ومَزيد، وجامد ومتصرف، ومتعدٍ ولازم، مبني للفاعل (ويسمى معلوماً) ومبني للمفعول (ويسمى مجهولاً)، مؤكد وغير مؤكد؛ والاسم: مجرد ومزيد، وجامد ومشتق (ويدرس هنا: المصدر، اسم الفاعل، اسم المفعول، الصفة المشبهة، اسم التفضيل، اسما

الزمان والمكان، اسم الآلة)، ومذكر ومؤنث، ومنقوص ومقصور وممدود وصحيح، ومفرد ومثنى وجمع، ويدرس الصرف من الاسم كذلك: التصغير والنسب، ومن موضوعات الصرف: الميزان الصرفي.

وتدرس الكتب المدرسية هذه في مادة الصرف مواد تدخل أصلاً في علم التجويد أو علم الأصوات: مخارجها وصفاتها وتفاعلها في أثناء التأليف وما يعرض للصوت من ادغام أو ابدال أو ابتداء ووقف، ويدرس همزة الوصل وهمزة القطع.

وقد رأيت هذه المواد او أكثرها في الكتب المقررة مدرسياً باسم النحو أو قواعد اللغة العربية.

والمقصود بالاشتقاق ان تأخذ كل كلمة من كلمة لتدل على المعنى الاصلي مع زيادة (جديدة في الدلالة).

وقد رأينا منه ما دخل في علم الصرف مثل تصريف الأفعال بعضها من بعض أي اشتقاقها، فالمضارع يأتي من الماضي، والأمر من المضارع تقول: كتب يكتُب أكْتُبْ، أرسل يرسل أرسلْ، استنصر يستنصر اِستنصِرْ...؛ ومثل المصدر والمشتقات تقول: قول، قائل، مقول؛ التعليم، علّم، معلِّم، معلَّم؛ وتصوغ الصفة المشبهة من حسُن - مثلا - حسَن، ومن شجُع شجاع؛ وتصوغ اسم التفضيل لدى القياس على أفعل، فتقول أكرم وأعظم...؛ واسمي الزمان والمكان على مفعَل مثل ذهب مذهَب، ومفعِل مثل جلس مجلِس، وتصوغ اسم الآلة على مِفعال مثل مفتاح او مِفْعَل مثل مِبْرَد او مِفعَلة مثل مِكنَسة ولكل مشتق في ذلك بحث خاص فيه فروع للقياسي وغير القياسي...

والملاحظ لدى اشتقاق هذه الكلمات بعضها من بعضها أن تبقى حروفها الاصلية محتفظة في تواليها الاول، الثاني، الثالث... وان تتخللها غيرها.

ومن الاشتقاق ما لا يدخل في علم الصرف وفيه يتغير تسلسل حروف الكلمة كما في جذب وجبذ والمعنى واحد أو متقارب؛ أو يبدل بحرف

منه حرف آخر مثل: فلح، فلج، فلع، فلق، فلذ، فلى وكلها تعني الشق والفتح؛ ومثل: قطّ، قدَّ، قطع، قطف، قطر وكلها تعني الانفصال.

وهذا النوع أدخل في علم الاشتقاق، ولا يشاركه فيه علم الصرف والمقصود **بعلم اللغة** العلم الذي يضبط للمفردات حركات حروفها كما وردت عن العرب الأوائل، وينص على اختلاف اللهجات ان وردت ثم معاني المفردات ولا سيما ما كان غريباً منها، ويحدد ما كان معرّباً دخل اللغة العربية من لغة أقوام آخرين... وقد الف العلماء رسائل في ذلك.

ويقترن علم اللغة بالمعجم، والمعجم كتاب يحتوي على مفردات اللغة العربية مرتبة حسب نظام خاص مضبوطة الحركات، مفسرة المعاني مع تأييد التفسير بشواهد من فصيح كلام العرب في نثرهم وشعرهم... وقد تهيأ للغة العربية - على مر العصور - معجمات مهمة كثيرة استفاد واضعوها من تجارب بعضهم وزادوا ونقّحوا في الترتيب أو عدد المفردات أو الضبط والشرح... وبلغوا في ذلك شأواً بعيداً وحققوا مجداً عالياً.

وأول معجم للعربية هو الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي وسماه «العين». وقد رتبه على مخارج الحروف (من الجهاز الصوتي) مبتدئاً بأبعد حروف الحلق وهي العين - ومن هنا جاء اسم المعجم بالعين. وتسلسل الحروف لديه هكذا: ع، ح، هـ، غ، خ؛ ق، ك؛ ش، ض؛ ص، س، ز؛ ط، ت، د؛ ر، ل، ن؛ ب، م؛ و، أ، ي، ء.

سمي كل حرف من هذه الحروف كتاباً، فبدأ بكتاب العين، فكتاب الحاء، فكتاب الهاء... وقسّم كل كتاب الى أبواب حسب الابنية (أي عدد الحروف التي تتألف منها الكلمة): ثنائية، ثلاثية، رباعية، خماسية.

ثم توالى تأليف المعجمات، وقد تابع الخليل عدد من المؤلفين مثل الأزهري في معجم «تهذيب اللغة»؛ ومن المؤلفين من لم يلتزم ترتيب الحروف على المخارج الصوتية وانما سار على الترتيب «الألفبائي» أو الهجائي نسبة الى حروف الهجاء وهي أ، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د،

ذ، ر، ز، س، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ك، ل، م، ن، هـ، و، ي، مع الاحتفاظ بنظام الابنية، كما فعل ابن دريد في كتابه «الجمهرة في اللغة».

ومن مؤلفي المعجمات من فضَّل ترتيباً آخر يسهل على طالبه المراجعة أكثر من غيره وهو الترتيب على نظام «الأبواب والفصول» تسير الأبواب على تسلسل حرف الهجاء (الالفباء) لأواخر الكلمات فهي ثمانية وعشرون باباً أو حرفاً، باب لما آخره الهمزة، باب لما آخره الباء، التاء... باب الواو والياء، باب الألف اللينة (المد) (أي غير المهموزة المتحركة، أو المنقلبة عن واو أو ياء، تكون ساكنة قبلها مفتوح مثل اذا، لا، متى).. والباب يقسم الى فصول تسير في تسلسلها حسب الحرف الاول للكلمة، وتتسلسل الكلمات داخل الفصل الواحد حسب توالي حروفها في حروف الهجاء.

واذا اردت أن تبحث عن كلمة في هذه المعجمات أرجعتها الى أصلها المجرد. ثم كان حرفها الأخير لديك هو الباب في المعجم، والحرف الأول هو الفصل، فتبحث - مثلا - عن استغفر، في غفر، باب الراء فصل الغين. وتبحث عن تقاعد في قعد. باب الدال فصل القاف.

وعلى هذا النظام جرى كثير من المعجمات: الصحاح للجوهري، لسان العرب لابن منظور، القاموس المحيط للفيروزآبادي، تاج العروس للزبيدي... وليلاحظ أن ابن منظور يستعمل «الحرف والفصل» بدلاً من الباب والفصل، وان «القاموس» اذ يستعمل على وجه الدقة فانما يعني معجماً بعينه هو الذي ألفه الفيروزآبادي وسماه «القاموس المحيط...» ولكن اللفظة شاعت حتى صار استعمالها عاماً لكل معجم... قديم أو حديث، للعربية وغير العربية.

وتسأل عن ترتيب المعجمات على حروف الهجاء لبدايات حروف كلماتها ثم تتابع الكلمات المبتدئة بحرف واحد وحسب تسلسل الحرف الثاني فالثالث؟ وفي الجواب نقول وجد هذا في العربية على وجه واضح معجم لأحمد بن فارس سماه «مقاييس اللغة» كما وجد في معجم للزمخشري سماه

«أساس البلاغة»؛ وفي «المصباح المنير» الفيومي.

وهذه الطريقة هي المفضلة في المعجمات الحديثة وأدّى تفضيلها ببعض الدارسين والناشرين الى اعادة ترتيب معجمات قديمة على نهجها، من ذلك ما كان في «مختار الصحاح» للرازي، ومن لسان العرب لابن منظور...

والمقصود **بفقه اللغة** العلم الذي ينظر في اختلاف معنى اللفظ باختلاف الاستعمال وعلى تغير الزمان، وبالفوارق الطفيفة بين كلمة وكلمة، والألفاظ المختلفة للمعنى الواحد، والمترادفات والأضداد واستعمال المفرد بدل الجمع والجمع يدل المفرد... ومعاني الصيغ مثل فعّال (بتشديد العين) للمبالغة، ومفاعلة للمشاركة، فَعَلان مثل غليان للحركة...

من الكتب التي تذكر امثلة له: الالفاظ لابن السكيت، الفصيح لثعلب في الصاحبي لابن فارس. ومن أشهرها فقه اللغة للثعالبي.

ومما جاء في «فقه اللغة» هذا: «الصبح أول النهار، الغسق أول الليل، الوسمي او المطر؛ الأوار شدة حر الشمس، الصِّر شدة البرد؛ الهلع شدة الجزع، اللدد شدة الخصومة؛ فُلك مشحون، كأس دِهاق، وادٍ زاخر، بحر طام، نهر طافح، عينٌ ثرّة، جفن مترع؛ الشعر للانسان وغيره، الوبر للابل، الصوف للغنم، الريش للطير، الزَّغب للفرخ؛ الصهيل صوت الفرس، الشحيج للبغل، الخوار للبقر؛ شج الرأس، هشم الأنف، هتم السن قصم الظهر؛ ترتيب حمل النخلة: أطلعت ثم أبلحت، ثم أبسرت، ثم أزهت، ثم أمْعَت، ثم أرطبت ثم أتمرت...».

وعقد بابا لما يجري مجرى الموازنة بين العربية والفارسية.

والعروض علم اخترعه الخليل بن أحمد لأوزان الشعر العربي وقد سمى الأوزان بحوراً وهي: الطويل، المديد، البسيط، الوافر، الكامل، الهَزَج، الرّجز، الرَّمل، السريع، المُنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، المتقارب، الخبب (المحدث).

والبيت في الشعر العربي يقسم الى شطرين (مصراعين)، يسمى الاول

الصدر، ويسمى الثاني: العَجُز. ويسمى آخر جزء من الصدر: العروض (وهي مؤنثة)، ويسمى آخر جزء من العجز: الضرب، ويسمى باقي الصدر والعجز: الحشو.

ففي بيت طرفة:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزوّدِ

صدر عجز

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزوّدِ

حشو العروضْ حشو الضرب

ان البيت الواحد يقسم الى أجزاء أو تفعيلات تختلف من بحر الى بحر، فتفعيلات البحر الطويل ـ مثلاً ـ هي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

والمديد:

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

والبسيط:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

... والهزج:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

واذا أردنا أن نزن بيتاً قطعناه على التفعيلات متبعين اللفظ (لا الخط. نثبت الملفوظ، ولا يثبت ما لا يدخل في اللفظ، ويفك الادغام) فبيت امرىء القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بقسط اللوى بين الدّخول فحومل

يقطع هكذا:

قِفَا نَبْـ	كمنذكرا	حَبيبنْ	وَمَنْزلي
فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُنْ	مَفَاعِلُنْ
بسقطل	لوابيند	دَخُولي	فَحَومْلَي
فَعُولُنْ	مَفَاعِيلُنْ	فَعُولُ	مَفَاعِلُنْ

وهو على هذا من البحر الطويل ومثله قول طرفة:

سَتُبْدِي	لكلأيبا	مماكن	تجاهلن
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن
ويأتي	كبلأخبا	رمنلم	تُزَوْودَي

ونظم الشعراء البحور تسهيلاً لحفظها شعراً (تعليميا) ومن ذلك ما صنعه صفي الدين الحلي فقال:

طويل له دون البحور فضائل ... فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلُ
لمديد الشعر عندي صفات ... فاعلاتن فاعلن فاعلات
ان البسيط لديه يُبسط الاملُ ... مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُ
بحور الشعر وافرها جميلُ ... مفاعَلَتُن مفاعَلَتن فعولُ
كمَل الجمال من الجور الكاملُ ... متفاعِلن متفاعلن متفاعِلُ
على الأهزاج تسهيلُ ... مفاعلين مفاعيلُ
في أبحر الارجاز بحرٌ يسهُلُ ... مستفعلن مستفعلن مستفعلُ
رمَل الأبحر ترويه الثقاتُ ... فاعلاتُن فاعلاتن فاعلاتُ
بحر سريعٌ ماله ساحلُ ... مستفعلن مستفعلن فاعلُ
مُنسرحٌ فيه يضرب المثلُ ... مستفعلن مفعولاتُ مفتعلُ
يا خفيفا خفّت به الحركاتُ ... فاعلاتن مستفعلن فاعلاتُ
تُعدُّ المضارعات ... مفاعيل فاعلاتُ
اقتضب كما سألوا ... فاعلاتُ مفتعلُ
اجتُثّت الحركات ... مستفعلن فاعلات

عـن المتقـارب قـال الخليـلُ　　فعـولـن فعـولـن فعـول فعـولُ
حـركـات المحـدث تنتقـل　　فَعِلـن فَعَلُـن، فعَلُـنْ فعَـلُ

وقد يعرف المحدث (الخبب) بالمتدارك.

وينتهي بيت الشعر العربي بالقافية، والقصيدة من الشعر العربي موحدة القافية، تنبع فيها الابيات قافية البيت الاول (الذي يعرف بمطلع القصيدة). وكثيراً ما وصفت القصائد بقوافيها فتسمع من يقول: الهمزية أو البائية، أو التائية... أو اليائية...

واذا كانت القافية الموحدة أصيلة جدًّا فيما وصل الينا من شعر عربي قديم (قبل الاسلام)، فقد جدّ - بتقدم الزمن - من الشعر ما نوّع في القافية أو في القافية والوزن، ولا سيما فيما كان للغناء من هذا الشعر، وأشهر ما يذكر في ذلك: الموشح، وأقل ما يقال في تعريفه انه «كلام منظوم على وزن خاص» وله بناء خاص يختلف به عن القصيدة، اذ يتألف من أقفال وأبيات، وتكون أجزاء الاقفال على قافية واحدة مع نظائرها، وتكون أجزاء البيت الواحد ذات قافية موحدة. ويسمى القفل الأخير الخرجة. ولا بد من أن ينتهي البيت الاخير بكلمة من نوع: قال: قلت، غنّى، غنّيت وغيرهما مما يؤذن بالخرجة.

ولا يعرف على وجه الدقة مبدأ الموشح ويمكن ان يرجع الى أواخر القرن الثالث الهجري، والمشهور انّ مبدأه كان في الاندلس، وكان كبار الشعراء يأنفون - في البداية - من النظم فيه لأنهم يعدونه فنًّا شعبيًّا ولما يعتوره من لحن وانحراف عن الأوزان المعرفة، ولكن تطوره واحتلاله المكان المهم في الحياة الاجتماعية والادبية دفعهم الى الاعتراف به ومزاولة نظمه مع مراعاة صحة اللغة والنحو والوزن حتى جعلوا منه ضرباً من القصيدة العربية كما فعل ابن سهل الاسرائيلي ولسان الدين بن الخطيب وابن زَمْرك، وانتقل من الاندلس الى المغرب ومصر واشتهر فيه ابن سناء الملك، وانتقل الى المشرق وبرز فيه في العراق صفي الدين الحلي في القـرن الثـامـن الهجري... ومحمد سعيد الحبوبي في القرن الثالث عشر - الرابع عشر...

ومن أمثلة الموشح الموشحة الآتية:

شمس قارنت بدرا راحٌ ونديم ⇔ قفل ـ ١

أدركؤوس الخمرِ
عنبرية النشرِ ⇔ بيت ـ ١
ان الروض ذو بشرِ

وقد درّع النهرا هبوب النسيم ⇔ قفل ـ ٢

وسلّت على الافق
يد الغرب والشرق ⇔ بيت ـ ٢
سيوفا من البرق

وقد أضحك الزهرا بكاء الغيوم ⇔ قفل ـ ٣

ألا ان لي مولى
تحكّم فاستولى ⇔ بيت ـ ٣
أما أنه لولا

دمعٌ يفضح السرا لكنت كتومْ ⇔ قفل ـ ٤

أنّى لي الكتمان
ودمعي الطوفان ⇔ بيت ـ ٤
شبّت فيه نيران

فمن أبصر الجمرا في لجح يعومْ ⇔ قفل ـ ٥

اذا لامني فيه
من رأى تجنيه ⇔ بيت ـ ٥
شدوت أغنيه

لعل له عُذرا وأنت تلوم ⇔ قفل ـ ٦ = خرجة

وفي الوقت الذي سار فيه الموشح نحو القصيدة العربية (وزناً وفصاحة)، كان عدد من الناس والشعراء يجرونه نحو اللغة الدارجة (العامية) بحيث طغت عليه وعرف بالزَّجل. ومن كبار الزجّالين ابن قُزمان.

ويذكر الباحثون الغربيون من اسپان وغيرهم ان أوريا تأثرت بالشعر العربي الذي كان في الاندلس، وبالموشح والزجل بوجه خاص، فأخذت عنه في بناء القوافي ـ ولم يكن لهم قواف من قبل ـ المتعددة في القطعة الصغيرة، كما أخذوا عن الشعر العربي في أغراضه الغزل الذي يصف الحب ويرفع من شأن المرأة المحبوبة.

جرى ذلك في اسبانيا وفرنسا وغيرهما، واكثر ما كان الأخذ عن الشعر العربي الأندلسي على يد عرف عند الفرنسيين بالشعراء « التربادور ».

النقط والشكل:

كانت الحروف العربية أبجدية تكتب من غير نقاط أو حركات ويفهمها القارىء من السياق أ ب ج د هـ و ز ط ي ك ل م ن س ع ف ص ق ر ش ت ث خ ذ ض ظ غ. وأدّى ذلك ـ مع الزمن ـ الى خطأ في القراءة ودعا الى وضع حركات تبين للقارىء المرفوع من المنصوب من المجرور من المجزوم... وقد تولى هذه المهمة، مهمة وضع الحركات ـ أي الشكل أبو الأسود الدؤلي فقد دعا كاتبه وقال له: اني سأقرأ، فاذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف فأنقط نقطة فوقه، واذا ضممت فمي فانقط بين يدي الحرف، وان كسرت فاجعل النقطة من تحت. وهكذا جعل أبو الأسود الدؤلي علامة الفتحة نقطة فوق الحرف، وعلامة الكسرة نقطة تحته، وعلامة الضمة نقطة بين يديه. وترك السكون من غير علامة. وجعل للتنوين نقطتين. واشترط ان تكتب هذه الحركات (التي كانت نقاطا) بمداد (حبر) يخالف لونه مداد الكتابة نفسها.

واذا كان هذا قد حل إشكال الحركات (الشكل) فانه لم يحل دون مشكلة اخرى ظلت تتزايد هي مشكلة لفظ الحروف المتشابهة ب ب ب، د د، ر ر، س س، ص ص، ط ط، ع ع... فقد اضطرب القارئون بين الباء والتّاء والثّاء... الخ واستدعى الامر حلاً عاجلا، وقد تولى المهمة ـ مهمة تمييز الحروف المتشابهة تلميذ من تلاميذ أبي الاسود الدؤلي هو:

نصر بن عاصم الليثي[1] باستعمال النقاط اذ وضع للحروف المتشابهة نقاطاً تميزها ب ت ث، ج ح خ، د ذ... الخ وتعرف هذه النقاط بالاعجام بمعنى انها تزيل عجمة الكلمة أي التباس قراءتها على القارىء وغيّرا - عندئذ - ترتيب تسلسل الحروف من الابجدي: أ ب ج د هـ و ز ح ط ي ك ل م ن س ع ف ص ق ر ش ت ث خ ذ ض ظ غ - الى الترتيب الذي يعرف بالهجائي أو الالفبائي (الف بائي) وهو: أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن هـ و ي - وهو الترتيب الذي بقي سائداً الى اليوم.

ولكن هذا الاجراء ان حلّ المشكلة لمدة معينة، فانه لم يحلها نهائياً ولم يمنع وقوع خطأ جديد، لان نقاط الاعجام (اي هذه النقاط التي وضعت لتميز الحروف بعضها من بعضها) شرعت تختلط بنقاط الشكل (أي النقاط التي وضعت لتدل على الحركات من فتحة وضمة وكسرة...) مما أدّى الى اضطراب الأمر على القارىء اذ يرى نقطتين على حرف واحد أو تحته او بين يديه. واستدعى الأمر ذكاء خاصاً للخروج من الأزمة.

وقد تهيأ هذا الذكاء في الخليل بن أحمد فاخترع الشكل (الحركات) الذي بقي الى يومنا هذا. لقد جعل للفتحة ألفاً صغيرة مضطجعة فوق الحرف، وللكسرة رأس ياء صغيرة تحته، وللضمة واواً صغيرة فوقه؛ فاذا كان الحرف المتحرك منوناً كرر الحرف الصغير فكتب مرتين فوق الحرف أو تحته. ووضع للتشديد رأس سين بغير نقاط (س)، ووضع للسكون دائرة صغيرة وهي الصفر في الارقام العربية القديمة وذلك لان الحرف الساكن خلو من الحركة، ووضع للهمزة رأس ع (ء) لقرب الهمزة من العين في المخرج ووضع لألف الوصل رأس ص (صـ) توضع فوق ألف الوصل مهما كانت الحركة فيها، وللمد الواجب ميماً صغيرة مع جزء من الدال هكذا (~) فكان مجموع ما تم له وضعه ثماني علامات هي. الفتحة،

(١) من المراجع ما يذكر اسم تلميذ آخر لأبي الأسود هو يحيي بن يعمَر، مشاركاً لنصر بن عاصم....

والكسرة والضمّة، والسكون، والشدّة، والهمزة، والصلة، والمدة...

وقد ألّف الخليل في ذلك كتاباً خاصاً باسم «النقط والشكل» لم يصل الينا.

علم الرسم:

هو كيفية تصوير الألفاظ بحروف هجائها، ويسمى علم رسم الحروف او الخط أو الكتابة، ونسميه اليوم «الاملاء».

وهو يعلم كتابة الحروف صحيحة على قواعد اللغة العربية. وصحيح ان القاعدة الرئيسة في الرسم العربي كتابة الملفوظ ولكنك لا تعدم الخروج على هذه القاعدة فتكتب طاها، مثلاً، طه، والرحمان، الرحمن... أما أهم ما يعنى به، ومما يقع فيه الخطأ كثيراً، هو الهمزة، الهمزة التي ترسم ألفاً، والهمزة التي ترسم واواً، والهمزة التي ترسم ياء، والهمزة التي ترسم مفردة.

ويعلم كتابة الالف اللينة (وهي الساكنة التي قبلها فتحة نحو سما، اهتدى، لولا...)، ويبحث فيما يجب فصله وما يجب وصله، الحروف التي تزاد، الحروف التي تحذف، تاء التأنيث... الضاد والظاء...

قلت نسميه اليوم الاملاء، واسمه الصحيح رسم الحروف، لان الاملاء ـ في الحضارة العربية ـ في التدريس، وهي التي كان يزاولها الشيخ قديماً اذ يتوسط تلاميذه ويلقي عليهم الدرس في موضوع من الموضوعات القاء أي أنه يملي عليهم املاء وهم يكتبون ما يلي (يملي) عليهم. ويتألف من مجموع الدروس كتابا يعرف بالأمالي (جمع املاء) فيقال ـ مثلاً ـ أمالي القالي، وأمالي الشريف المرتضي، نسبة الى الاستاذ...

قلت وكانوا يسمون «رسم الحروف» خطاً... اما في عصرنا فقد اختص مصطلح الخط بكتابة الكلمات كتابة جيدة واضحة حسب القواعد، جميلة. ومن هنا كانت «كراسة الخط» وهي ما كتبت فيها حروف وكلمات وعبارات على الوجه الصحيح الجميل يطلب من تلميذ ان يأتي بمثلها ليحسّن خطه.

وللخط بهذا المعنى قواعد وأصول في أنواعه وتطوره التاريخي، فمنه النسخ والثلث، ومنه الديواني والفارسي... ويعرف الذي يشتهر بالخط الجميل على الأصول بالخطّاط. وليست هذه الاطلاقة جديدة فقد اشتهر قديماً (خلال الاعصر العباسية) ابن مقلة وابن البواب وياقوت المستعصمي وضرب بخطوطهم الأمثال وبيعت النسخ التي يخطونها بأغلى الأثمان... وما زالت الى الان تعد من الفن الجميل ومظهراً من مظاهر الحضارة العربية.

البلاغة:

تشمل البلاغة ـ كما هو معروف اليوم في الدراسات العربية ـ ثلاثة علوم هي: علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع.

يدرس علم المعاني: الخبر والانشاء، فالخبر مثل قولك جاء محمد، ومحمد ذكي... والانشاء: استفهام كقولك هل جاء محمد؟ أو أمر نحو أكتب واجبك، أو نهي نحو: لا تلعب كثيراً، أو تمنٍّ نحو: ليتني أفوز بالجائزة، أو نداء نحو: يا سليمان... وقد يخرج معنى انشائي عن معناه الاصلي الى معانٍ أخرى، قال شاعر لامرىءٍ:

فدعِ الوعيدَ فما وعيدك ضائـري أطنين أجنحــة الذُّبــاب يضيرُ؟

فانه لا يستعمل الاستفهام على حقيقته أي انه لا يريد به ان يعرف من المخاطب شيئاً يجهله عندما يقول: أطنين أجنحة الذُّباب يضير؟ وانما يريد أن يحقر هذا المخاطب، يريد أن يقول أن طنين الذباب لا يضير ولا يخيف، ووعيدك (تهديدك) هو طنين ذباب ليس غير.

ومن موضوعـات علم المعـاني: الذِّكـر والحذف، والتقـديم والتـأخير، والقصر (نحو: ما أنت الا تلميذ)، والوصل بين جملتين والفصل بينهما، والايجاز والاِطناب والمساواة.

ويدرس علم البيان: التشبيه، مثل محمد كالاِعصار، محمد مشبَّه، والكاف أداة التشبيه، والاعصار مشبه به، والشدة في محمد والاعصار وجه الشبه؛ فاذا قلت محمد اعصار، كانت اعصار هنا مجازاً لانها استعملت لغير ما

وضعت له في الاصل الحقيقي لكلمة اعصار وهو الريح الشديدة...؛ ويسمى المجاز في مثل هذه الحال (محمد اعصار) استعارة.

ومن موضوعات علم البيان (غير التشبيه، والمجاز والاستعارة): الكناية وهي أن تطلقَ لفظاً لا تريده لنفسه على ظاهره، وانما تريد منه شيئاً آخر، يلازمه ويدل عليه بوجه غير مباشر، فاذا قال قائل طعنت العدو بحيث يكون منه الحقد، فانه لا يريد الحقد نفسه وانما ما يفهم من استعماله هنا أي موضع الحقد منه أي قلبه، فموضع الحقد كناية عن القلب (في هذا القول).

واذا قال الشاعر:

فلسنا على الأعقاب تدمى كلومنـا ولكن على أقدامنـا تقطـر الدِّمـا

فانه لا يريد الحقيقة وحدها أي الاخبار بأن دماءنا تقطر على مقدمة أقدامنا ولا تقطر على مؤخرتها وانما يريد ما يلازم تلك الحال من معنى أي أنه يريد أن يقول اننا لا نهرب في الحرب أمام العدو فيضربنا في ظهورنا فتسيل الدماء منها على مؤخرة أقدامنا، وانما نواجه العدو ونهجم عليه فاذا ضربنا ضربنا على وجوهنا فتنزل الدماء في هذه الحال على مقدمة أقدامنا فنحن اذاً شجعان، وعلى هذا فالبيت: فلسنا... الخ كناية عن الشجاعة.

ويدرس علم البديع الطباق (أو المطابقة أو التضاد): الليل والنهار، الشجاعة والجبن. ويدرس الجِناس، وهو تشابه لفظين (أو اكثر) في النطق لا في المعنى، وقد يكون التشابه تاماً مثل:

ودارِهِـمْ مـا دُمْـتَ في دارهــم وأرضِهـم مـا دمـت في أرضِهـم

وقد يكون غير تام مثل: القنا والقَنابل، تقهر وتنهر، الصحائف الصفائح.

ومن موضوعات البديع: السجع، وهو في النثر أشبه بالقافية في الشعر يقع في آخر جملتين أو اكثر في قولهم: «الحر اذا وعد وفى، واذا أعان كفى، واذا ملك عفا».

ومن البديع التضمين وهو أن تضمن كلامك كلاماً لغيرك، فان كان هذا التضمين من القرآن اختص باسم معين هو الاقتباس.

لم يأت بهذه الامور عبثاً، لأن الاصل فيها أن تزيد الكلام قوة وجمالًا، وانك لواجد وجوهها في جيد الشعر والنثر؛ فهكذا كانت في بدايتها وتطورها الاول، ومادة البلاغة ـ في هذه الحال ـ الادب الانشائي الفني (ذو الصورة الجميلة التي تنبعث لدى المنشيء عن تأثر ينقله الى نفس السامع أو القارىء).

ولم تكن العلوم الثلاثة مذ أول أمرها متميزة واضحة المعالم محددة الموضوعات، وانما نشأت تدريجاً وعلى اختلاط من موادها وقد استغرقت في ذلك عدة قرون، أربعة قرون في الاقل، كانت بدايتها في القرن الثاني أو الثالث ولم تتميز تماماً الّا في القرن السابع.

ويبدو أن كلمة «بديع» أول ما وجد من هذه المصطلحات الثلاثة، وجدت لتدل على الجميل، المبتدع، الجديد من استعمال خاص لعله الذي عرف فيما بعد بالاستعارة، فلقد ذكر الجاحظ (الذي عاش بين أواسط القرن الثاني وأواسط القرن الثالث) البيت:

هُمُ ساعدُ الدهر الذي يتقى بـه   وما خير كـفٍّ لا تنـوء بسـاعـد

فقال: «هم ساعدُ الدهر» «هو الذي سماه الرواة: البديعَ». واذا عدنا الى «ساعد الدهر» بالمصطلحات المتأخرة وجدناه استعارة، فليس للدهر ساعد، وانما الساعد حقيقة في يد الانسان، نقله الشاعر الى الدهر على سبيل المجاز.

ثم ذُكر في معنى «البديع» كلمات أخرى مع الاستعارة كالتشبيه والجناس والطباق والكناية. وأكثر ما تردد ذلك عندما بدأ الشعراء يكثرون من استعمال هذه الوجوه استعمالًا يلفت النظر بكثرته ودرجة المبالغة فيه، وكان أشهر من أكثر منه أبو تمام، وكان الشعراء الذين يستعملونه كثيراً يفخرون به ويرون أنفسهم مجددين ومبتكرين لم يسبقهم أحدٌ اليه ويجدون

في ذلك الأنصار والمناوئين. ولم يرتض ابن المعتز (المتوفى أواخر القرن الثالث) ما ادّعاه المجددون لأنفسهم، فمضى يؤلف كتاباً يرد فيه عليهم ويبين ان هذه الامور من البديع التي يفخرون بها قديمة عند العرب، وفي القرآن، وقبل الاسلام وبعده، وليس الذي للمُحْدَثين منه الا المبالغة والاكثار الى درجة الافساد. وقد سمى ابن المعتز كتابه «البديع». وعرض «الآمدي» في (القرن الرابع) في كتابه «الموازنة بين الطائيين»: أبي تمام والبحتري الى البديع، فسماه وحده مواده. وهكذا كثر الكلام فيه وكثرت المواد التي ينطوي عليها... وجاء في القرن الخامس مؤلف كبير هو عبد القاهر الجرجاني فألف كتابين مهمّين هما: «دلائل الاعجاز» و«أسرار البلاغة». بحث في «دلائل الاعجاز» أكثر ما بحث في الجملة، وعقد فصولًا على «التقديم والتأخير» والحذف والخبر و«الفصل والوصل»، والقصر.

وواضح من الكتاب أنه اكثر ما يعالج المواد التي تكوّن «علم المعاني» وان كان صاحبه قد تعرض فيه الى أمور كانت تدخل آنذاك في «البديع» مثل الاستعارة والجناس والطباق..

أما في «أسرار البلاغة» فقد كثرت موضوعات: التشبيه، والاستعارة، والمجاز مما كان يختلط مع مواد «البديع» ولكن المؤلف ميّزها هنا من غيرها، وهي التي ستكون أساس «علم البيان»، ولهذا قيل ان الجرجاني مؤسس علم البيان... وان كان ذلك لم يمنعه من الكلام على السجع والجناس والاستعارة دلالة على أن الامور لما تتميَّز تميّزاً قاطعاً.

واذا كانت قد اتضحت ـ مع عبد القاهر الجرجاني ـ المواد الأساس في «علم المعاني» وهي: التقديم والتأخير، والحذف، والخبر، والفصل والوصل، والقصر؛ واتضحت المواد الاساس في «علم البيان» وهي: التشبيه، الاستعارة، المجاز، فان موادًّا أخرى ظلّت مضطربة غير متخصصة، مثل: السجع، الجناس، الطباق.

وكانت الحال تسير في طريق التخصص... وقد حدث هذا اول ما

حدث على شكل بارز على يد أديب خوارزمي هو السكاكي (المتوفى سنة ٦٢٦ هـ)، فقد ألّف كتاباً مركزاً جافاً سماه «مفتاح العلوم»، وذكر فيه من العلوم - فيما ذكر - علمي المعاني والبيان. وحدد موضوعات علم المعاني بـ: الخبر، الفصل، الوصل الايجاز، الاطناب، القصر؛ وموضوعات علم البيان بـ: التشبيه، والمجاز والاستعارة، والكناية. وأشار الى ان علمي المعاني والبيان هما «ركنا البلاغة».

وقال عندما انتهى من كلامه على العلمين، وهناك «وجوه مخصوصة كثيراً ما يصار اليها بقصد تحسين الكلام، فلا علينا أن نشير الى الأعراف منها، وهي... المطابقة...؛ التجنيس... الأسجاع...» ولم يضعها تحت مصطلح خاص بها ولم يولها من الاهتمام ما أولى العلمين السابقين.

ثم جاء عالم آخر من أبناء القرن السابع، وضع هذه المواد من مطابقة وتجنيس وأسجاع مع مواد أخرى كثيرة أضافها اليها وسماها «علم البديع» وهكذا صارت البلاغة ثلاثة علوم متميزة عن بعضها هي: المعاني، والبيان، والبديع.

صارت كذلك في الزمن الذي جمدت فيه العقول وفسدت الأذواق وضعف الابداع، فكان معنى ذلك جمود البلاغة لدى الكلام عليها أو لدى استعمالها أو البحث عن وجوهها في النصوص الانشائية. وساد عليها كلها «البديع» لما فيه من صناعة لفظية تبلغ درجة اللعب والعبث كانوا يرونها جميلة. ويرونها مقياس البلاغة العالية بذوقهم - ولم يكونوا على صواب.

واستمرت الحال على ذلك طويلًا حتى كانت النهضة العربية الحديثة والرجوع الى الادب الانشائي الصحيح من التراث وتنبه الافكار ويقظة الأذواق... أقول حتى اذا كانت النهضة الحديثة ضاق الناس بالبلاغة الجامدة وحاربوا الصناعة اللفظية ممثلة بافتعال الجناس والطباق والسجع على وجه الخصوص... وانعكس ضيقهم بالجامدين من الباحثين والمنشئين على البلاغة نفسها ثم مضوا يبحثون عنها فيما كانت عليه أيام ازدهارها، وهنا

عثر الشيخ محمد عبده -شيخ الجامع الازهر- على كتابي عبد القادر الجرجاني فتولى تدريسهما ورفع من شأنهما.

وأدخلت الدراسة الحديثة البلاغة في مقرراتها وبذلت جهوداً كبيرة لاعادة الحياة اليها، وانصرف باحثون آخرون ينقحون كتبها القديمة ويقدمونها بصيغة جديدة كما فعل صاحبا «البلاغة الواضحة»... ولكن دون جدوى... فقد ظل طابع عصور الفترة المظلمة سائداً فيها واستمر لذلك ضيق الطلبة بها... وقد اتضحت صعوبة احيائها لأن العالم شرع يولي اهتمامه الاول للنقد الادبي؛ ويمكن للبلاغة -في أحسن ما فيها- أن تدخل في النقد الادبي كما آلت اليه البلاغة في العالم كله.

ان الذي بذله العرب في «البلاغة» جليل جدير بالاعجاب، واننا اذ نستعرض تاريخهم فيه نستدل على أنموذج من الجهد في ميدان الفن ونستبقي منه الحي الذي كان أيام ازدهار الابداع والفكر والذوق.

اننا لا نستغني عن مصطلحات البلاغة في التشبيه والمجاز والاستعارة والجناس والطباق والسجع، لان هذه المصطلحات عالمية في آداب العالم كله، ... ولكن هذا جزء من كل يكونه النقد الادبي، وقد كان العرب الاوائل يفعلون ذلك بالبلاغة قبل ان تتجمد.

١٣ - النقد الادبي، في خلاصة تاريخه

النقد (اي النقد الادبي) -قديم في تاريخ البشرية لانه طبع في الانسان على اختلاف في المستوى الاجتماعي والثقافي والحضاري. فما يكاد انسان -أيُّ انسان في أول الأمر- يسمع شعراً أو حكاية أو خُطبة وما الى ذلك من انـواع الادب الانشـائـي حتى يتـأثـر ايجـابـاً أو سلبـاً، رضًـى أو سخطاً ،فيمدح أو يذم، ويقول: جيد أو رديء، أي انه يعبر عن شعوره بالنص الادبي الانشائي بحكم. وطبيعي ان يكون الحكم، في أول الامر، فطرياً تأثرياً (انطباعياً) يقوم على الاحساس الشخصي فقط. وعندما تكون في المجتمع عداوات وصداقات، فكثيراً ما يغلّب المرء غرضه اي موقفه من المنشىء قرباً أو بعداً، حباً أو كرهاً، فيكون حكمه تعصباً له أو عليه ولا يمنعه مانع -في هذه الحال- أن يقول عن الجيد: رديء وعن الرديء: جيد... ولا بد من مرور زمن وتواتر خبرات وتواصل مناقشات حتى يستطيع «الحاكم» على النص الادبي أن يسيطر على هواه ويحبس نوازع الباطل ويفسح مجالًا للتأمل والنظر والتعليل، ويقول، حينئذ، جيد لما يراه جيداً ويذكر السبب؛ ويقول رديء، لما يراه رديئاً حقيقة، ويذكر السبب.

النقد -اذاً- في أبسط تعريفاته: حكم على نص انشائي بالجودة أو الرداءة. وبقدر ما يكون الحكم -اي النقد- طبيعياً في الانسان، فان تطوره يحتاج الى زمن طويل فيه تجارب ومحاولات واستفادة من التجارب والمحاولات... ثم يتميز شخص بعينه -لمؤهلات خاصة فيه في صحة الحكم

والترفع عن الهوى- لا يلبث أن يعرف بين قومه، ولا يلبث القوم أن يخفّوا اليه يستنيرون برأيه ويحتكمون اليه- وهو الناقد فيهم، وقد يتعدد النقاد...

حدث هذا في كل زمان ومكان، ولنا أن نتصور وجوده في الحضارات القديمة التي قامت في وادي الرافدين ومصر وغيرها... ثم كان له مكان بارز عند الاغريق، كما زاوله العرب وغيرهم. ولكن الذي زاد في مكانة النقد الاغريقي أن ندراً مهماً منه وصل الينا.

وأشهر ما وصل كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وقد عرفنا منه ومن معلومات أخرى أن الاغريق كانوا يقسمون الشعر الى أنواع هي: الغنائي، التعليمي، الملحمي، المسرحي الدرامي بنوعيه: المأساوي (التراجيدي) والهزلي (الكوميدي)، وهم يفصلون بين هذين النوعين المسرحيين في الصفات والمزايا ويشترطون وحدة الحدث.

وتابع الرومان الاغريق في أكثر ما قالوا، وكان ناقدهم هوراس يدعو صراحة الى تقليد الاغريق، ويتأثر قواعده أرسطو.

ثم خمد النقد في أوربا بعد الرومان وخلال القرون الوسطى، كما خمد الابداع الادبي نفسه، وخمد الفكر... طويلًا، على حين مضى النقد العربي يتقدم، واذا كان هذا النقد قد نشأ حكماً فطرياً تأثرياً واذا كان قد خالطته العصبيات كما في كل مكان، فانه -وهو في عهد ما قبل الاسلام- افاد من التجارب وحاول أن يخرج عن الهوى الى التأمل والتعليل والى تثبيت رأي عام وقواعد، ولا ادل على ذلك من بلوغ الشعر تلك المنزلة التي بلغها ممثلة بما عرف بالمطولات أو المعلقات وليس معقولًا ان يتحقق ذلك من غير حس نقدي ورأي نقدي ومن غير نقاد معروفين متميزين يحتكم اليهم لمعرفة الجيد والافضل؛ وفيما ورد من أخبار النابغة الذبياني ما يدل قليله على الكثير. ولا يمكن أن يلقى الشعر في سوق عكاظ من غير من يقومه ويثمنه. وكانت المفاضلة أهم ما شغل النقد والرأي العام.

واذا كانت المفاضلة تبدو في غالب ظاهرها حكماً موجزاً قصيراً فانها في حقيقة أمرها لا تأتي الّا بعد تأمل وطول النظر.

ومضى النقد الادبي يتطور بعد الاسلام، وكان الرواة ـ الذين تحدثنا عنهم ـ علماء بالشعر ـ أي نقاداً ـ يعرفون جيده ورديئه، ويميزون صحيحه من مزيفه، ويوازنون بين شاعر وشاعر مفضلين أحدهم على الآخر بسبب ودليل، وكان من البارزين منهم في ذلك خلف الأحمر. وشرعوا يصنفون الشعراء الى طبقات على اساس التجويد فامرؤ القيس وزهير والنابغة ـ مثلًا ـ طبقة أولى من الجاهليين، وجرير والفرزدق والأخطل طبقة أولى من الاسلاميين... الى أن جاء محمد بن سلّام فأدام النظر في الشعراء والاسس التي يجب ان يقوم عليها نظام الطبقة فوضع كتاباً خاصاً اسمه «طبقات الشعراء»، قسم فيه الشعراء الجاهليين الى عشر طبقات والشعراء الاسلاميين عشر طبقات كذلك، وجعل في كل طبقة من هؤلاء وأولئك أربعة شعراء. وصدّر كتابه بمقدمة مهمة عرض فيها الى الشعر الموضوع المصنوع (المنحول)، وبيّن الأسس التي أقام عليها كتابه.

وكان هَمُّ الرواة الأُوَل: اللغة، لانهم لغويون وحماة لغة قبل كل شيء، ومعنى ذلك أن عنايتهم تتجه الى ما يكون شاهداً على صحة اللغة ومعناها من الشعر، وأول ما يتهيأ هذا الشرط في الشعر القديم، وكلما كان اقدم كان أهم وأجدر وأصلح، وعلى هذا فالشعر الجاهلي لديهم هو الأول والأولى بالاهتمام، وترددوا طويلًا في قبول الشعر الأموي لأنهم رأوه حديثاً خشوا معه الاعتماد عليه في الاستشهاد والتفسير... ثم قبلوه عندما تأكدوا من نقائه... ولكنهم ان قبلوا الشعر الاموي، صعب عليهم جداً أن يقبلوا شعر أواخر العصر أو الشعر العباسي لاختلاط أصحابه بأمم أجنبية تؤثر في لغتهم. ولم يسكت أهل الشعر الحديث على موقف أنصار القديم فاشتبكوا معهم في نقاش وصراع، هو الصراع بين القديم والجديد على أساس سلامة اللغة في أول الامر... وكان الصراع شديداً في أوله اقترن بالتعصب الشديد، ولكن مر الزمن خفف من حدته وشرع الشعراء

المحدثون من أمثال بشار وأبي نواس يحتلون مكانهم من الاهتمام، كأن الصراع انتهى الى التفضيل على أساس الجودة وليس على أساس القدم في الزمن المرتبط بسلامة اللغة... وعليه قد يكون المتأخر في الزمن شاعراً مجيداً، وقد يكون المتقدم في الزمن شاعراً غير مجيد ـ والمسألة منطقية ومعقولة جداً ولكنها لم تتضح وتتقرر في سهولة وفي مدة محدودة ولم تستطع أن تقضي على بقايا الخلاف.

واذا كان الصراع بين القديم والجديد أي بين انصار هذا وهذا قائماً وسائراً في طريقه، كان خلاف آخر يثبت مكانه ويزداد أهمية، هو الخلاف بين أنصار المعنى، فكان طرف فيه يرى الالفاظ هي الاساس في النص الادبي الانشائي، اي أن الشعر ـ مثلًا ـ بألفاظه، هو جيد عندما تكون ألفاظه جيدة؛ وكان طرف آخر يرى المعاني هي الاصل، والشعر جيد عندما تكون معانيه جيدة ولا قيمة للالفاظ نفسها.

وتحدث كثيرون عن اللفظ والمعنى، وعكس الجاحظ خلاصة لمن تحدثوا عن ضرورة الجودة في الطرفين، ولكنه كان في رأيه الخاص ان الاساس للفظ. وقد عرض جملة هذه الآراء في كتابيه: الحيوان، والبيان والتبيين. اما في رأيه بين القديم والجديد فكان متردداً ولكنه أقرب الى القديم...

ثم جاء ابن قتيبة (المتوفى سنة ٢٧٦) ليؤلف كتاباً في «الشعر والشعراء» فرأى نفسه ملزماً بكتابة مقدمة يبين فيها موقفه ومنهجه، فتحدث عن «اللفظ والمعنى» وكان ممن يفصل بين اللفظ والمعنى ويرى الجودة في الشعر الذي حسن لفظه وجاد معناه؛ وتحدث عن «القديم والجديد» فكان حكمه خلاصة لما آل اليه الجدال الطويل من اعتدال وصواب: «... ولا نظرتُ الى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، والى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره. بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلّا حظه، ووفرت عليه حقه».

وهكذا فسح ابن قتيبة مجالًا للشعراء من كل عصر، من القدماء

والمحدثين فيهم امرؤ القيس وزهير... وفيهم جرير والفرزدق... وفيهم بشار وأبو نواس...

ولكن الصراع بين القديم والجديد لم ينته أو انه، بمعنى ادق، اخذ وجهاً آخر، كان وجهه الاول: سلامة اللغة ثم صار: الزمن، وقد رأينا ذلك. ثم صار: البديع، أي استعمال وجوه البديع المعروفة آنذاك وهي التشبيه والاستعارة والكناية والتجنيس والمطابقة. وخلاصة الحال ان الشعراء الذين يعدون محدَثين من أمثال بشار وأبي نواس ومسلم بن الوليد شرعوا يقصدون الى استعمال وجوه البديع هذه، ويزيدون من نسبتها في الشعر ثم جاء أبو تمام فزاد في القصد والنسبة بحيث طغت الصفة عليه وعلى شعره وهو فخور بما يفعل ويكثر من فعله ويعد الامر جديداً ومن حوله آخرون يعجبون به وينصرونه وبلغت الحال ان صارت «ظاهرة» تلفت النظر وتشترك في مناقشتها الأطراف: لها وعليها أو بين بين...

وكان من حجج المعارضين المضادين أن هذا البديع الذي لابي تمام ويعجب به المحدثون ويرونه دليل التجديد... ليس في حقيقته جديداً فالتشبيه والاستعارة والكناية والجناس والطباق... وغيرها موجودة قبل ان يوجد المحدثون، موجودة قبل الاسلام، وفي القرآن والحديث والشعر الاسلامي، وكل ما فعله المحدثون ـ دعاة التجديد ـ أنهم أكثروا وبالغوا فافسدوا الشعر.

ونهض ابن المعتز بتسجيل المهمة ودراسة الحال فألف كتاباً خاصاً سماه «البديع». ويمكن ان يعد كتاب ابن المعتز هذا من كتب النقد الادبي كما عددناه من كتب البلاغة لان الفرق بين النقد والبلاغة لم يكن قائماً او واضحاً أو لازماً.

ولم يكن مثل هذا الصراع بين القديم والجديد على أساس فني هو البديع لينتهي في يسر، ولم يسجل ابن المعتز الّا جانباً منه، والّا فهناك جانب آخر تركز فيه الخلاف على أبي تمام والبحتري أو بمعنى ادق بين طرف ينتصر لابي تمام ويراه الشاعر الشاعر وطرف ينتصر للبحتري ويراه هو

الشاعر ودونه أبو تمام بمراحل. ويكون البديع مادة مهمة في الخلاف فان المتعصبين للبحتري يرون أبا تمام أفسد الشعر بالغلو في البديع، على حين ظل البحتري معتدلًا كما هو الشأن في الاصيل من الشعر العربي قبل الاسلام وبعده، وعلى هذا يعد أبو تمام خارجاً عن مألوف الشعر العربي، ويعد البحتري ملتزماً به؛ ثم هناك مادة أخرى للخلاف بين هؤلاء وهؤلاء، هي المعاني، ... فقد كان ابو تمام يذهب عميقاً في الافكار ويدخل في ميدان العقل والفلسفة مما لم يكن من مألوف الشعر العربي على حين بقي البحتري ضمن هذا المألوف.

وأخذت هذه الحال من المقابلة بين أبي تمام والبحتري في صلتهما بمألوف الشعر العربي، في ابتعاد الاول واقتراب الثاني... اسماً خاصاً عرف بعمود الشعر العربي فأبو تمام ابتعد عن عمود الشعر العربي أي في مألوفه لدى استعمال البديع اذ اكثر اكثاراً شديداً، وموقفه من العنصر الفكري اذ بلغ فيه مبلغ التكلف والتعقيد الذي يستدعي له الذهن لفهم ما يريد أن يقوله. والبحتري ملتزم لعمود الشعر لانه يستعمل البديع في حدود معتدلة طبيعية، ومعانيه معتدلة مفهومة.

وقد طال هذا الصراع... الذي حفظ لها جانباً كبيراً منه الآمدي (المتوفى سنة ٣٧١ هـ) في كتابه «الموازنة بين الطائيَّيْن: ابي تمام والبحتري»... ولم يحل الصراع -على أي حال- دون بقاء الشاعرين شاعرين كبيرين في زمانهما وفي كل زمان، ولا بد من ان ينتهي الى شيء من الاعتدال والهدوء يرى الرائي خلالها محاسن الطرفين في الجيد من شعرهما رغم ما قيل ويقال عن «عمود الشعر».

ولكن القرن الرابع شهد ظاهرة جديدة، هي ظاهرة المتنبي، هذا الشاعر العربي الكبير جداً، العبقري، المتعالي بنفسه المعتز الى أبعد الحدود بشعره ومن حوله كثيرون يعجبون به بحق، ويكبّرونه. ولا تمر مثل هذه الحال في يسر، فللرجل اعداؤه وحساده، وفي شعره الكثير مما يمكن ان يجد فيه الحاقد مطعناً في لغته او معناه... وهكذا اختلف الناس واصطرعوا في

الشاعر (المتنبي) بين محب وكاره، معجب بانصاف، أو زارٍ بباطل، ومضى كل طرف يقدم الحجج ويبحث عن الشواهد. ودفعت الحال بقاضٍ أديب ناقد هو علي بن عبد العزيز الجرجاني ان يؤلف كتاباً خاصاً يسميه «الوساطة بين المتنبي وخصومه» يسجل خلاصة الحال ويبين آراء المعترضين وآراء المنتصرين ويكون هو ضمناً ـ وصراحة ـ الى جانب الحق، اي الى جانب المتنبي.

وهكذا نرى النقد الادبي عند العرب متصل الحلقات كثير النشاط والحياة يبلغ من أهله مبلغ الاهتمام والجد، واذا كنا قد ذكرنا في استعراضنا هذا المهم من الكتب التي الفت فيه، فان من الواجب هنا النص على ان هذه الكتب هي المهم مما وصل الينا، والا فقد ضاع منها الكثير وهي المهم مما يجب ذكره في مسيرة الاستعراض والا فهناك غيرها، منها ما يرجع الى أوائل القرن الرابع مثل كتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر، ومنها ما يرجع الى أواسط القرن الرابع مثل كتاب الاغاني لابي الفرج الاصبهاني ـ الكتاب الضخم جداً الذي حوى كثيراً من أخبار الشعراء ونماذج شعرهم على مر العصور، وحوى كذلك الكثير من المادة النقدية العربية على مر الزمن.

أما أبرز أعلام القرن الخامس فهو عبد القاهر الجرجاني صاحب كتابي «أسْرار البلاغة» و«دلائل الاعجاز» وقد مضى خبرهما لدى استعراض تاريخ البلاغة العربية ورأينا مكان صاحبها المهم في تأسيس علم المعاني وعلم البيان... ولنذكر هنا، ان الكتابين، وكل كتاب في البلاغة، كتابا نقد أدبي أيضاً فما قاله صاحبها في مواد تعد بلاغية، صالح لأن يعد موادًا نقدية، ولقد تحدث عن «اللفظ والمعنى» طويلًا، والحديث من صميم النقد الادبي ـ كما رأينا ـ وهو هنا من أصحاب المعاني الذين يخالفون الجاحظ.

ولكن الذي حدث ان النقد بعد القرن الرابع مال الى الفتور والضعف والتردي شأنه في ذلك شأن الشعر العربي نفسه، وشأن الابداع الادبي كله... يقابل ذلك ازدياد الاهتمام بالبلاغة لدرجة الاستبداد بالموقف،

ومعها أدب أنشائي يقوم على الصناعة اللفظية خال من المعاني (عادة)...

* * *

على حين شرع الغرب في التنبه والتيقظ ثم النهضة التي بدأت في ايطاليا في القرن الرابع عشر (الميلادي) ومن عوامل تنبهها فيما يتصل بالنقد الادبي اهتمامها بالتراث اليوناني ـ الروماني (القديم) وبكتاب أرسطو «فن الشعر»، ومن اهتمامها بفن الشعر هذا شرحه وتكرار الشرح واتخاذ ما فيه أو ما يفهم منه قواعد للنقد لا نقاش فيها وانتقلت الحال الى فرنسا وغيرها من الاقطار الاوربية وصار النقد يعني أول ما يعني تمييز الانواع الادبية: الشعر الغنائي، التعليمي، الملحمي، المسرحي... ويعني الفصل التام بين المسرحي المأساوي والمسرحي الهزلي ويعني في المسرحي (المأساوي بوجه خاص) بالوحدات الثلاث. والمقصود بالوحدات الثلاث ضرورة ان تتوافر في المسرحية وحدة الحدث، ووحدة الزمان، ووحدة المكان. ونسبت هذه الوحدات الثلاث الى أرسطو في كتابه فن الشعر، ولم تكن لدى الحقيقة في الكتاب أو مما قال به أرسطو، لان الذي ورد لديه في كتابه صريحاً هو وحدة الحدث ولكن الشراح فهموا الحال على غير صحتها، وسار فهمهم شرطاً لازماً... لم تخل مسيرته من تمرد عليه كما فعل الشاعر المسرحي الاسباني دل ڤيگا، والشاعر الانگليزي شكسبير اذ لم يراعيا قاعدة الفصل بين الانواع تماماً... أما فرنسا فقد التزمت قاعدة الفصل والوحدات الى أبعد الحدود وانتقل منها التزمت الى المانيا، ولكن المانيا تمردت في أواخر القرن الثامن عشر وتبعتها فرنسا وتبنى «الثورة» فيها على الفصل شاعر كبير هو فكتور هيگو...

وجرى مع «الثورة» تبدل كبير في عالم الادب فظهرت شخصية الفرد فاحتلت مكاناً واسعاً من الادب فكان الشعر الغنائي في الصدارة ثم ارتقت القصة رقياً كبيراً... وكان من الطبيعي ان يرتبط ذلك بتغير في النقد الادبي، وكان اول ما خرج عليه قواعد ارسطو، ولم يعد النقد «قاعدياً» همه تطبيق قواعد أرسطو والبحث عنها وانما صار الناقد يبحث عن أمور

كثيرة، وهو قد يحكم بالجودة أو الرداءة فذلك قديم في طبيعة النقد ولكنه يطيل الوقفة عند النص الادبي يحلله الى عناصره المختلفة متبيناً ما فيه من عواطف وأخيلة وافكار ولغة رابطاً اياه بصاحبه أي انه يبحث في حياة الاديب وما عانى هذا الاديب من ظروف أثرت في نفسيته ليستعين بذلك على فهم النص؛ لقد صار من همّ الناقد الفهم والتفهم، أو بمعنى أدق: التفسير. لقد رأى الناقد أهم من الحكم بالجودة والرداءة دراسة النص الادبي وتفسيره مرة بالحالة النفسية التابعة للحياة الخاصة لصاحبه ومرة بالبيئة التي عاش في ظلها والمجتمع الذي خضع لتقاليده... وهكذا... وتميزت في النقد أنواع تتبع الصفة الغالبة عليها منها التاريخي، والاجتماعي، والعلمي، والانطباعي، والجمالي (الذي يهتم بالشكل ولا يعير اهتماماً للأفكار والمعتقدات)...

وفي هذا القرن، القرن التاسع عشر، وفي أواسطه على وجه الخصوص أثبت النقد في أوربا مكانته وأهميته وضرورته فلم يعد الكارهون يستطيعون أن ينجحوا في انكار فائدته ووجوده، لقد صار نوعاً... ومضى يتطور، ويقوى في العالم كله. وصار للمقالة النقدية كيان.

وينهض العرب مجدداً في أواخر القرن التاسع عشر والقرن العشرين وتشتمل النهضة النقد الادبي، ويسهم فيها العودة الى التراث العربي الذي رأينا أهم معالمه والافادة من مكتشفات الغرب وما سار فيه النقد لديه من مناهج تأريخية أو علمية أو نفسية أو انطباعية (تأثرية) أو اجتماعية أو فلسفية... أو جمالية... وقد حققنا في ذلك شيئاً لا بأس به. وما زلنا نطمع بالاكثرية حتى تكون لنا شخصيتنا، ونؤدي بالنقد ما يجب أن نؤديه من خدمات للابداع الفني وللامة التي تنتظر الرقي في كل ميدان وأن تتعدى طاقة أبنائها حدودها المحدودة.

١٤ ـ النقد الأدبي في تعريفه وغايته وشروط الناقد

تعريفه ـ النقد الأدبي في حقيقته من هذا الادب التعليمي لا يخرج في تعريفه عن ارتباطه بالأدب الانشائي، ويعرف الشخص الذي يمارسه بالناقد أو الناقد الأدبي.

ويمكن أن يأخذ مدلول «النقد الأدبي» سبيلين.

١ ـ السبيل العملي (التطبيقي)، وهو أول هذين السبيلين بالدلالة على النقد الأدبي وأول ما يتبادر الى الذهن عند إطلاق المصطلح. وخلاصته أن يقول امرؤ كلمة في نص من نصوص الادب الانشائي (قصيدة، قصة، مسرحية..) تقصر أو تطول، حسب المرحلة الحضارية التي يكون فيها المرء، ودرجته من الاهتمام والتخصص بحيث يخرج من دائرة العموم التي يمكن أن تتهيأ لأي من الناس الى دائرة الخصوص التي يكون النقد فيها عمله ويكون هو ناقداً بالمعنى الصحيح.

ان يسمع امرؤ قصيدة أو يقرأ قصة ويبدي رضًى أو سخطًا، فذاك أمر قديم في البشر وميسور في ظاهره لمن طلبه وهو يمثل أقدم أنواع النقد ولكنه لا يمثل النقد بالمعنى الذي صار عليه وتميز به، وكثيراً ما جاء موجزاً جداً وقام على تأثر شخصي ولك ان تقول إنه ليس نقداً... وانما هو النقد في بدائيته وفطرته، واما النقد الحقيقي فهو اعمق من ذلك ويطلب في صاحبه شروطاً خاصة.

واتضحت في النقد خلال مسيرته الطويلة مواقف مختلفة يتبناها هذا الناقد او ذاك إزاء النص الانشائي الذي يسمعه أو يقرؤه واقدم هذه المواقف وأطولها عمراً الذي يعرف النقد بأنه: حكم، والحكم بتقدير (أو تقويم) بجودة أو رداءة، واذا كان الانسان الأول يحكم كيفما اتفق وعلى ما يمليه تأثره وهواه فان هذا الحكم تطور مع مر الزمن فصار له اناس معينون موثوق بهم يحتكم اليهم لتمييز الجيد والرديء والأجود والأردأ، وانهم كلما ازدادوا خبرة ومكانة أردفوا الحكم بالتعليل أي بيان السبب في الجودة أو الرداءة.. وربما ذهبوا الى الاعتراف بقواعد مقررة يقيسون بها الجمال والقبح ويحكمون معللين بهذه القواعد.

النقد اذن في هذا التعريف: حكم.

ولكن هذا التعريف لم يكن ليرضي الناس كلهم والنقاد كلهم بعد أن تطورت الحضارة وتشعبت بها نواحي الفكر، وخاصة في القرون الثلاثة الأخيرة... ان من المفكرين والنقاد من لم يعد يرى النقد حكما على نص، وإنما يراه أبعد من ذلك وأعمق وأكثر تفصيلا، يراه في دراسة العوامل المؤثرة في النص وصاحبه وما انعكس من هذه المؤثرات فيه. ان النقد بكلمة واحدة: تفسير أي الوقفة الطويلة التي يتبين فيها الناقد هذه العوامل المؤثرة، ومنها ما يرجع الى البيئة الطبيعية ومنها ما يرجع الى البيئة الاجتماعية أو الى الحالة النفسية التي عاناها صاحب النص. ويمضي الناقد في التفسير مستفيداً من ثقافته الواسعة ومن دراسته لظروف النص وصاحبه... حتى اذا انتهى من الدراسة والتفسير رأى ان مهمته قد انتهت وترك القارىء يعيش في جو هذه العوامل وهذا التفسير (وقد يسمى الشرح، وقد يسمى التحليل) ويفهم من ذلك النص الذي إزاءه، وله أن يتبيّن الجودة او الرداءة خلال التفسير، اما الناقد نفسه فلا يحكم ولا يرى من عمله الحكم.

النقد، إذن، في هذا التعريف: تفسير وحكم.

وهكذا تتعدد مواقف الناقد من النص الأدبي ومن العملية النقدية، بل

انها تمضي الى اكثر من ذلك في التعدد والتطور لأن الحياة في تطور تجد فيها ظواهر وينهض فيها مفكرون ويبرز نقاد... ويهيء ذلك الحق في الاضافة والتجديد، وهذا ما حدث ويحدث فعلا، فليس من الصحيح سد السبل والقرار الجازم بأن الاشياء وصلت الى آخر حدودها.

ولا تعدم في العمليات النقدية ما لا يصدر حكما على النص ولا يعنى بتفسيره بالعوامل المؤثرة من اجتماعية ونفسية... وانما يطيل صاحبها الوقفة عند النص وحده يقلبه على وجوهه فيما هو عليه من بناء وما له من نسيج ويسمى نقده هذا تحليلياً بمعنى انه يحلل النص الى اجزائه ومكنوناته وتعريف النقد هنا: تحليل، بهذا المعنى...

وهكذا يمكن أن تتعدد تعريفات النقد الأدبي على أن يبقى الأصل فيها القرب من النص الانشائي. ولهذا كان النقد العملي (التطبيقي) هو النقد الأدبي بالمعنى الصحيح، وأول ما يتبادر الى الذهن عند اطلاق المصطلح ـ كما رأينا.

٢ ـ ولكن الذي حدث ان مصطلح «النقد الأدبي» استعمل في غير العملية النقدية الجارية مباشرة على النص الانشائي، وعلينا لهذا، أن نكون على علم بهذا الاستعمال. ولا يعوزك المثل على هذا الاستعمال وما عليك إلاّ ان تقلب صفحات هذا الكتاب الذي بين يديك فترى أن عنوانه «النقد الأدبي» ولكنه يتناول في أكثره موضوعات لا تقوم على العملية النقدية إذ تواجه نصاً إنشائياً وإنما هو يتحدث عن تعريف النقد الأدبي وغايته وشروط الناقد ومناهج النقد، وتاريخ النقد عند العرب في أهم قضاياه ثم المذاهب الأدبية في الغرب ثم اتجاهات النقد العربي الحديث...

والكتاب مع هذا يسمى «النقد الأدبي»، ومثله كتب كثيرة واذن فلاستعمال «النقد الأدبي» سبيل آخر غير سبيله العملي، هو السبيل الذي يعرف به في مختلف مجالاته والكلام هنا نظري ولك ان تصف هذا السبيل الثاني بالنظري، أي انه الذي يعرف بالنقد ويعلمه مزاولة وعمل.

ويمكن أن يتسع الميدان فيشمل ما سبق أن درسته في الصف الرابع العام من أمور الأدب وأنواعه... ويبقى مع ذلك محتفظاً باسم النقد الأدبي وربما سمي النظرية النقدية... ونظرية الأدب ولا بد له في هذا التوسع من أن يمتد الى الفن والفنون الجميلة في علاقة الأدب بها.. والمسألة هنا، على أي حال، في حدود ما يهمنا من دلالة مصطلح «النقد الأدبي» مسألة الوجه النظري للمصطلح.

وعلى هذا يكون النقد الأدبي «عملياً» وقد رأيناه حكما أو تفسيراً او تحليلا... وهو الأصل؛ ويكون «نظرياً» وقد رأيناه تعريفاً وبحثاً في النقد الأدبي يمكن أن يمتد الى الأدب والفن فيعمهما حينا ويصير جزءاً من نظريتهما حينا.

غايته: ما الغاية من النقد الأدبي؟ ما مهمته ـ أو ما وظيفته التي يؤديها؟

وطبيعي أن نفكر ـ أول ما نفكر ـ لدى الاجابة بالنقد الأدبي في أخص دلالاته أي النقد العملي، وهنا نلاحظ الغاية في خلاصتها الوساطة بين المنشيء (الشاعر والناثر) والقارىء (أو المستمع أو المشاهد).

إن الناقد الأدبي ـ بحكم تخصصه ـ يعرف النص الأدبي أكثر من سائر الناس، يفهمه، ويدرك قيمته ومزاياه الخاصة والظروف المحيطة به وبصاحبه، وربما أدرك من النص ما لم يعرفه المنشيء نفسه... وهو، أي الناقد، يقدم ثمرة تخصصه الى القارىء في مقالة ـ أو كتاب ـ يقرب بها النص منه ويضع يده على أسراره ويدله على مواطن الجمال ويريه المعنى البعيد فيدعه يبصر في النص ما لم يكن ليبصره لو قرأه وحده معنًى ومبنًى، جمالا وقبحاً... ومن ثم تكون له ثقة إزاء نفسه وإزاء الآخرين إذا ما جرى ذكر النص وجرى الحديث في الحكم عليه أو تفسيره أو تحليله، ولا بد من أن يكون القارىء على المستوى المطلوب من الرقي، والناقد عامل مهم في تحقيق هذا المستوى، اذ يخدم الذوق ويصقله، والذوق الأدبي السليم ضرورة في المجتمع الانساني.

هذا الى أن الناقد إذ يقدم لقارئه هذه الخدمات يجنبه الشطحات والضلال ويوفر له الوقت الذي يمكن أن يضيعه في قراءة ما لا يستحق القراءة او ما تؤدي قراءته الى الضرر... وتزداد الحاجة هذه الى الناقد بتقدم الزمن لكثرة ما تصدره المطابع وتذيعه الاذاعات وتنشره الصحف من جديد وقديم وموضوع ومترجم...

تلك أهم المواضع التي يسدي فيها الناقد خدماته للقرّاء... أما أهم المواضع التي يسدي فيها خدماته للمنشئين فمنها تهيئة القارىء له وتقريبه منه وتعريفه به... ومنها إبلاغ المنشيء صدى إنشائه وأبعاد إبداعه وهو يرتاح لذلك عندما يكون انشاؤه حائزاً على الرضى؛ ويدرك من جمال نصوصه ما لم يكن قد أدركه أو انه أدركه موجزاً ولم يدركه كما هو في التفصيل الذي يقدمه الناقد؛ وينتفع بالنقد إذ يتضح له خلاله ما هو له فعلا وما هو أجدر بالاستمرار عليه، وأقدر على الصعود فيه. انه يرى ـ بكلمة موجزة ـ خلال النقد شخصيته وصورة نفسه.

ثم إن المنشىء، كائنا من كان، قد يسهو وقد يهفو وقد يسفل بعد علو ويضل بعد هداية، فاذا لم يكن الناقد الذي يتابعه ويتتبعه وينبهه الى ما وقع فيه، ثبت السهو أو الخطأ عليه واستمر في الهبوط وهو لا يدري أو يحسب أن الناس غافلون عنه.

وإذا كان مجال الخطأ ضيقاً في إنشاء الأدباء الكبار، فان مجاله واسع لدى الناشئين؛ ويترتب ـ هنا ـ على الناقد واجب الرعاية والتوجيه وبيان النقص في لين وحكمة، وأن يهتم كثيراً فيما يتبين له من طلائع المواهب وما يحسن أن تتجه اليه هذه المواهب ضمن طبيعتها الخاصة تجنباً لضياع الوقت بل تجنباً لضياع الموهبة نفسها.

ان رعاية الناشئين وتوجيههم مهمة عالية من مهام النقد، ومن التوجيه ما يكون قبل أن يكتب الأديب نصه كأن يثقفه ويجهزه بالعدة اللازمة ويريه الطريق، حتى إذا خطا الخطوة الأولى خطاها عن علم بموضع القدم.

ان مهمة الناقد كبيرة في بابها وإذا لخصناها بكلمة التوسط بين المنشىء والقارىء فان ذلك من باب التسهيل وإلا فقد رأينا أن هذا التوسط ليس بالهين وليس بالممكن لأي طلبه. ولم يكن فيه صاحبه ضعيفاً إزاء الطرفين وإنما هو ركن ثالث إذا كانا ضرورتين.

ان العالم المتحضر يعترف بمقام الناقد وقدره وخطره، ويراه لازماً في المجتمع وسبباً من أسباب نهضة الأدب. ولم يحصل النقد على هذا الاعتراف الذي نراه اليوم على كل لسان في يسر وبلا تضحيات وبلا سخريات قوم لم يكونوا يدركون أهميته ويقدرون اعتزازه بشخصيته. لقد ظل فهم الناقد خطأ أو كالخطأ مدة طويلة حتى أثبتت التجارب المتوالية هذه الأهمية وتهيأ الناقد الكبير الذي فرض احترامه على الآخرين. وتبين خلال ذلك ان ليس كل من يدّعي النقد ناقداً وان الناقد لا بد له من شروط كثيرة بينها القاسي، أو القاسي جداً.

شروط الناقد: والناقد المقصود هنا على وجه الخصوص هو الذي يقوم بالنقد العملي، فقد رأينا أن ذلك أول ما يتبادر الى الذهن لدى قولنا: النقد الأدبي والناقد الأدبي، ورأينا أننا حين تحدثنا عن غاية النقد (أوَ مهمته) وقفنا على هذه الغاية مقترنة بعملية النقد وبالنقد العملي (المطبق على النصوص الانشائية).

فما شروط هذا الناقد أي ما مؤهلاته التي تجعل منه الناقد المطلوب الذي يؤدي النقد تعريفاً وغاية ويهيء لنفسه المكان المرموق؟ ان مؤهلات الناقد نوعان: فطرية ومكتسبة. والمقصود بالفطرية ما يمكن أن يكون في خَلْق المرء وفي طبيعة تكوينه (أو ما ينظر إليه على أنه كذلك) ومن هذه: القدرة على تحليل النص الأدبي الى عناصره الأولية فيما هو عليه من أجزاء وما في هذه الأجزاء من عواطف الحب او الكره، وانفعالات أستجاب بها صاحبها حماسة وحدة، وأفكار الخير والشر ثم إدراك الرابط بين هذه الأجزاء مستفيداً في كل ذلك استفادة ذكية من الظروف المحيطة والاحداث الدافعة والتجارب التي عاناها صاحب النص... حتى إذا انتهى

هذا المرء (الذي نسميه الناقد) من التحليل والنفاذ الى زوايا النص كانت له القدرة على التركيب فيقدم ما توصل اليه كلاًّ متماسكا موحداً وكأن الناقد لم يقم بعملية التفكيك.

ولا بأس في أن نسمي هذه المؤهلات أو هذا المؤهل «موهبة» لأنها لا تتهيأ في كل إنسان وتبدو وكأنها خلقة في صاحبها.

وإذا كانت موهبة المنشىء (الشاعر ، القاص...) تتلقى منبهاتها أو موادها من الطبيعة أو المجتمع فتكون تجارب تعتمل في نفس المنشىء وتلتقي بما في هذه النفس من عوامل... ثم تخرجها على شكل قصيدة أو قصة... فان موهبة الناقد تتلقى موادها المباشرة من النص الأدبي وتعمل فيها تحليلا ثم تركيباً وتخرجها على شكل مقالة نقدية أو كتاب نقدي...

ولا بد من العلم أن الموهبة أكثر تعقيداً مما يظن، ولا بد للتحليل والتركيب من الذوق السليم والحس المرهف.. لأن الناقد في موقف الحاكم على الجودة والرداءة صرّح بذلك في عمله أم لم يصرِّح...

والمقصود بالشروط المكتسبة ما يتعلمه المرء تعلما من أجل أن يكون ناقداً ، ومن هذه المكتسبات ما هو عام وهو الدراسة والثقافة والتجربة في الحياة... ومنها ما هو خاص يدرس المرء بموجبه النقد دراسة فيما هو عليه وفيما كان ويكون، ويتدرب تدريباً متواصلا... وقد تختلف هذه المكتسبات الخاصة من عصر الى عصر ، ولكن الذي لا بد منه هو:

ألفة النصوص الأدبية العالية على الا يمنعه في ذلك قديم عن حديث ولا يحول المحلي دون العالمي، لأن قراءة الروائع الخالدة تقربه من سر الجودة خلال تتابع الأزمان والأقوام.

ويقرأ الى جوار النصوص ما قاله النقاد فيها ويمتحن نفسه خلال هذه الأقوال.

شرط في الناقد أو فيمن يريد أن يكون ناقداً كثرة القراءة، والتوسع في عوالم هذه القراءة...

وهو يقرأ لينقد، ولا بد من الخطوة الأولى في ذلك، كأن يختار قصيدة أو ديوانا أو قصة... ليتدرب عليها. ثم يأخذ غيرها وغيرها، ومناسب أن يستعين بمن هو أسبق منه في الموضوع وأن يستطلع الرأي في عمله، حتى إذا اطمأن قليلا خطا الخطوة الثانية وهي النشر وموالاة النشر متفحصاً ردود الفعل في القراء والعارفين.

ولا بد من ذلك للاستدلال على الموهبة، فان نجح في التدريب استمر وصار ناقداً والاّ فالخير له أن يترك الميدان ويبحث لنفسه عن ميدان آخر يناسبه يبرز فيه أو يجود.

وليلاحظ طالب النقد او الناجح لدى التدرّب عليه ان «الانشاء» قد تعقد وتعددت أنواعه على مر الزمن وعمق كل نوع حتى صار وكأنه عالم خاص أو ميدان خاص ضمن الميدان العام فلم يعد بمستطاع الناقد المعاصر أن يكون كما كان سلفه يزاول عمله على الشعر والقصة والخطابة والمسرح... في آن واحد، وصار مناسباً بل لازماً عليه إذا أراد لنفسه الاحالة التامة والسيطرة الكاملة أن يحدد ميدانه الخاص بين الشعر والقصة والمسرح... فهكذا آلت الأمور، ورب امرىء كان ـ لسبب من الاسباب ـ معداً للبروز في الشعر أكثر من استعداده للقصة، ولا شك في أن المسرح يكاد يكون عالماً خاصاً أو أكثر تخصصاً في الأقل. ومن هنا صرت تسمع: النقد المسرحي.

وطبيعي أن يطلب من الناقد ـ أو من يريد أن يكون ناقداً ـ ما يطلب للنجاح في كل تخصص من حب للعمل وصدق مع النفس وإخلاص وتضحية... وأن يطلب منه على وجه التخصيص العدالة والأنصاف فلا يميل به الهوى الشخصي الى باطل او يحرفه عن الحق، ولا تتحكم به ذاته فيما تحب وتكره، انه مطالب بقوة الارادة ومتانة الخلق.

وهنا يرد استعمالان يتكرران في عالم النقد الأدبي هما: الذاتية والموضوعية. وتعني الذاتية، ان ينطلق الناقد عند التحليل أو الحكم من ذاته هو وحدها، هي تملي عليه وهو يطيع، وعليه يكون الجميل ما تراه

ذاته جميلاً في الساعة التي هي فيها وللغرض الشخصي الذي تنشده وتنتفع به، غير آبهة بأن يكون هذا الذي تراه جميلا، قبيحاً لدى الآخرين من أصحاب الذوق السليم والخبرة الطويلة، بل غير آبهة ـ أحياناً ـ بأن يكون قبيحاً فعلا. انها من التحكم بحيث لا يكون الجميل إلاّ ما تراه هي جميلا... والقبيح ما تراه قبيحاً...

وتعني الموضوعية، خلاف الذاتية، أن يزاول الناقد مهمته بتجرد وكأنه غريب عن النص الأدبي (وصاحبه بالطبع) فلا دخل لاحساسه الشخصي وما يحبه هو في النص وما لا يحبه. انه إزاء النص كـالكيميـائـي في المختبر إزاء المواد المتفاعلة.

وبقدر ما يغالي الذاتي بتأثره الشخصي، يغالي الموضوعي بتجرده. وفي الحالتين تطرف، والمطلوب من الناقد أن يترفع عن أهوائه وهذا بالطبع لا يعني التنازل المطلق عن ذاته وهو غير ممكن لأن الناقد يتعامل مع النصوص الانشائية وهي قائمة على عناصر حية من العاطفة والفكر والتجربة والخيال وليست كالمواد الكيماوية الجامدة.

لا بد إذن من شيء من الذاتية، شيء فقط بمقدار ما تكون للناقد شخصيته الفاعلة في العملية النقدية، ولا بد من شيء من الموضوعية بمقدار ما تحد هذه الموضوعية من طغيان التأثر الشخصي للناقد وبمقدار ما تدفعه للاستيعاب والتأمل وإدامة النظر من مختلف الزوايا والبحث في العوامل المؤثرة في النص وصاحبه.

الخلاصة أن النقد الأدبي الحقيقي مسؤولية كبيرة، وعلى من يتصدى لها أن يدرك أبعادها ويعرف جيداً ما له وما عليه.

١٥ ـ النقد الأدبي في مناهجه

للنقد الأدبي تاريخ طويل منذ بدايته فطرياً تأثرياً مكتفياً بحكم موجز جداً، وخلال عصور التاريخ المختلفة إذ زاد الحكم فيها تعليلا وصحبه شرح وتعليق وتفصيل، وأفاد الناقد مما يجري من أحداث ويستجد من معارف وعلوم ويتنوع من نصوص، وما يكون له هو نفسه من تجربة أو رأي أو نظرية وما يتوصل به لدى الاستعراض من قواعد وقوانين ثم ما يستجد بعده من مناقشة القواعد والقوانين وتغير النظرة أو النظرية...

وسار النقد هذه المسيرة الطويلة الى ان استقام في أوربا نوعاً متميزاً أواسط القرن التاسع عشر. ولكن تميزه هذا وما استدعى من اعتراف بكيانه واستقلاله لم يجعل منه نمطاً واحداً وقالباً واحداً، وإنما بقي عرضة لتطرف في ناحية وتطرف في ناحية أخرى، وزيادة ونقصان، فيكون مرة النص الانشائي كل شيء، ويكون مرة هم الناقد في غيره مما هو حول النص أو خارجه؛ ويصدر حينا ذاتياً مغرقاً في الذاتية، ويدّعي حيناً أنه موضوعي جداً، بل ان الذين يلتزمون النص يختلفون أطرافاً، والذين ينطلقون مما حول النص أو خارجه يختلفون كذلك.

ولا بد لدارس النقد الأدبي ـ ومن يريد أن يزاوله ـ من الالمام بهذه الأطراف ـ ولنسمها مناهج، لأن كلاً منها ـ أي كل منهج ـ متميز بصفات خاصة جداً تقيد صاحبها الناقد ويتقيد هو نفسه بها، يصدر عنها

ويقترن باسمها، ولا يريد ان يخرج عنها[1].

وفي الوقوف عندها يتبين الدارس ـ ومن يريد أن يكون ناقداً ـ هذه الصفات الحادة ويرى عناصر الصحة فيها والخطأ، ويرى نفسه خلالها ويقرر موقفه منها وينتفع ـ على أي حال ـ بما يراه صالحاً لمهمته.

وأهم هذه المناهج:

١ ـ النقد التاريخي

التاريخ كلمة مرتبطة بزمن، والنقد التاريخي ـ بهذا المعنى ـ فهم الأدب ـ أو النص الأدبي ـ بعامله الزمني أي بصلته بزمنه. والأدب فيه مقسم الى عصور تقترن بالسياسة فتجد لدى الانكليز مثلا الأدب في العصر الاليزابثي، ولدى الفرنسيين الأدب في عصر لويس الرابع عشر... وتجد الباحثين يسيرون في عملهم على العصور (والقرون): القرون الوسطى، عصر النهضة، السابع عشر، الثامن عشر، التاسع عشر....

ويسير الأدب العربي على العصور هكذا: الجاهلي (قبل الاسلام)، الأسلامي، الاموي، العباسي... الخ كما يمكن ان يدرس على أسس زمنية بأسماء أخرى مثل الأدب في عصر الرسالة، عصر الرشيد، عصر عبدالرحمن الناصر...

والمهم في أمر هذا المنهج أنك لا تدرس الأدب فيه معزولاً عن عامل السياسة وانك تعتقد أن الفصل غير صحيح وغير ممكن وربما ذهبت الى أن الأدب تابع لسياسة عصره خاضع لها مطبوع بطابعها.. وإذا كان الأمر كذلك صار همك الأول جمع المعلومات عن العصر الذي تدرسه ثم تنسيق هذه المعلومات وعرضها كما وجدتها لا تتدخل، محتفظاً برأي العصر في أهله فمن كان كبيراً من الشعراء فيه يبقى كبيراً في بحثك ومن كان صغيراً يبقى صغيراً... على أنك لا تهمل شيئاً كأن تقول هذا الشاعر كان

---

(١) وقد تسمى اتجاهات...

مجيداً في عصره وهو رديء الآن، أو كان ضعيفاً فلم أشغل نفسي به، لأنك إن فعلت ذلك قصرت في تقديم صورة العصر بل ان من اصحاب هذا المنهج من يرى في شاعره الضعيف ما هو انفع له في تمثيل العصر وعكس أحداثه...

وواضح من هذا أن الجمود على المنهج يحيل العملية عملية جمع وصبر على الجمع حتى تبدو على شيء من البلادة تضيع معها الفائدة الأساس من دراسة العصر وهي الاستعانة تاريخياً به على فهم النص الأدبي ونقده، وقل انها تستحيل تأريخاً صرفاً ينسى معها النقد.

وتطرف أكثر من تطرف في جمود النظرة وتحويل النقد تاريخاً والتاريخ مجموعة أخبار ووثائق ومصادر وحواش... عدد من الاساتذة الجامعيين وانعكست حالهم هذه على مجموعة المنهج ومجموع الجامعيين فصار النقد قريناً للجمود، واكثر منه في ذلك اسم النقد الجامعي.

الخلاصة ان دراسة العصر نافعة لنقد شعر الشاعر وخطب الخطيب... فهي تشرح الكثير من الظروف والملابسات وتوضح الأحداث وتحفظ الناقد من الوقوع في الشطحات والتعميات والأحكام الاعتباطية، ومن هنا كان مقامها في النقد، أما أن تستحيل هم الناقد الأول (والأخير) فذلك يخرجها عما وجدت من أجله ويجعلها تأريخاً وتجميعاً يبدأ النقد الحقيقي بعدها.

٢ ـ النقد الاجتماعي

أول ما يفهم من النقد الاجتماعي ربط الأدب بالمجتمع ربطاً تاماً، فهو يدرس ـ لذلك ـ المجتمع الذي عاش فيه الأدب أو الأديب دراسة استقصاء في الأسرة والدين والعادات والتقاليد والنظم، ولا شك في أن هذه الدراسة تسهل العملية النقدية إذ تنير النصوص وتمهد طريق الناقد بما تطلعه عليه من أمور اجتماعية أثرت في أدب الأديب الذي يدرسه. والدراسة بذلك رد على من ينقد الأدب مجرداً عما حوله فيقع في خطأ أو يبقى قريباً من السطح.

ولكن الذي حدث ان تطرف قوم بالأمر فراحوا يبذلون أقصى جهودهم في المادة الاجتماعية حتى إذا جاءوا الى النصوص نفسها لم يقولوا شيئاً مهماً فكانوا ـ بذلك ـ اجتماعيين أكثر منهم نقاداً.

ومن النقاد الاجتماعيين من يرى الأديب صنيعة مطلقة لمجتمعه، فالمجتمع هو الذي يكونه في كل شيء، وكيفما يكن المجتمع يكن الأديب، وهم بذلك ينفون فاعلية الأديب وتأثيره في مجتمعه، وليس هذا بالمقبول لأن الأديب يتأثر ويؤثر... ولا بد للناقد الصحيح من أن يدرسه على الصعيدين.

ويستحيل الأدب لدى علماء الاجتماع مؤسسة اجتماعية مثل أية مؤسسة كالاسرة والدين والتقاليد، وهم يدرسونه من هذا المنطلق كما يدرسون الاسرة، وعملهم نافع بلا شك ولكنه يدخل في علم الاجتماع ولا يدخل في النقد الأدبي، وانهم يتعاملون مع النصوص الأدبية على أنها ظواهر اجتماعية تستعمل في الاستشهاد والتوضيح.

وربما أحس الاجتماعيون بتقصيرهم وربما نُبهوا اليه واعترفوا به ولكنهم يظلون على الرغم من ذلك ـ اجتماعيين أكثر منهم نقاداً، وأن النقد الصحيح يبدأ عادة من حيث ينتهون أي انه ينتفع بعملهم ولا يقف عنده.

ويتصل بالنقد الاجتماعي مصطلح الواقعية، مع ما مر على المصطلح من أطوار وتقلبات، فهو في فرنسا أواسط القرن التاسع عشر يعني الفن للفن ولكن القاص في ضوئه يُعني كثيراً برسم المجتمع حتى ليجد علماء الاجتماع في آثاره موادًا ثمينة جداً.

وكان في روسيا ـ في القرن التاسع عشر ـ يعني الفن لتغيير الحياة نحو الأفضل، ومداره الأول: الفلاحون في رفع الظلم والجور عنهم وإعدادهم للحياة الكريمة وتولي زمام الحكم، هكذا كانت الواقعية لدى الثوريين الديمقراطيين ولدى نقادهم الكبار ومن هؤلاء النقاد بيلنسكي. وهم اشتراكيون في دعوتهم. والنقد لديهم اجتماعي بهذا المعنى.

ثم تطور المصطلح ضمن الصراع الطبقي والثورة من أجل العمال والفلاحين، فكان ذلك مدار الأدب ومدار الناقد الأدبي. وانتهى المسير بالمصطلح الى « الواقعية الاشتراكية ».

وارتبطت اكثر الدراسات في اجتماعية الأدب بهذا المصطلح وما هو منه.

وكان أكثر ما يؤاخذ به الذين يدرسون الأدب على انه ظاهرة اجتماعية او الذين يتخذونه وسيلة للاصلاح الاجتماعي والثورة من أجل اوسع الجماهير... انهم يتغاضون عن الجانب الفني حتى اذا تكرر النقد وظهر جانب الصواب منه، عدلوا من موقفهم أو تنبهوا إليه وراحوا يحاولون ايفاء درسهم أو دعوتهم شرط الفنية منه.

٣ ـ النقد العلمي

المقصود الدقيق بالنقد العلمي هذا بين المناهج: تطبيق قوانين العلم الصرف على الأدب. فلقد حقق العلم الصرف في التاريخ الطبيعي وغيره، خلال القرن التاسع عشر انتصارات باهرة دفعت بالمفكرين الى نقل قوانينه الى مختلف الميادين، وكان الأدب من هذه الميادين.

وهنا يرد اسم الفيلسوف الناقد الفرنسي: « تَيْن »، فقد ذهب الى أن موقف الناقد إزاء المؤلفات الانسانية مثل موقف عالم النبات الذي يدرس باهتمام واحد الأشجار كلها مهما يكن نوعها وثمرها، ومضى (تين) الى حيث لا يرى فرقاً بين الانسان والحيوان، ويتحدث في النقد بلغة الكيمياوي ويرى الظواهر الروحية الفكرية والخلقية والأدبية « نتائج كالكبريتات والسكر » يمكن تحليلها أي تجزئتها الى عناصرها.

و (تين) في نظريته يعتقد أن عوامل ثلاثة تتحكم بالأدب هي: الجنس (وفي الاستعدادات الفطرية والوراثة) والوسط (أي البيئة، لأن الانسان غير معزول عما حوله) والزمن (او العصر فشاعر مثل كورناي من القرن السابع عشر يختلف عن شاعر مثل فولتير من القرن الثامن عشر بسبب من اختلاف الزمن).

وإذا كان في نقد تين هذا جانب من النقد الاجتماعي، فهو أدخل بالنقد العلمي في مجموعه وفي اتخاذه العوامل الثلاثة قانونا حتمياً في النتاج الأدبي.

ويقترن النقد العلمي على وجه واضح بناقد فرنسي آخر هو «برتنيير» فقد آمن هذا بنظرية داروين في التطور إيماناً شديداً وطبقها على الأنواع الأدبية فاذا هي لديه تتطور كما يجري في التاريخ الطبيعي، وراح يتتبع هذه الأنواع في ميلادها ونموها وقوتها وضعفها وموتها أو تحولها الى نوع آخر، فالخطابة الدينية التي كانت مزدهرة في القرن السابع عشر تحولت الى الشعر الغنائي الذي ازدهر في القرن التاسع عشر.

وقد بالغ هذان الأديبان الناقدان في دعوتهما في إخضاع الأدب لقوانين العلم الصرف وإلزام الناقد بالموضوعية العلمية... مما أثار أدباء آخرين للرد على المنهج العلمي وبيان عيوبه على أساس أن للأدب خصوصيته واستحالة أن يكون الناقد موضوعياً في الأدب كما يكون العالم.

٤ ـ النقد الانطباعي

وتولى الرد على النقد العلمي أديبان فرنسيان كبيران هما: اناتول فرانس وجيل لَمَتز وذهبا في دعوتهما الى الطرف الآخر إذ وجدا البديل في النقد الانطباعي.

والانطباع ما تتركه قراءة نص أدبي في نفس القارىء من أثر، وما تستثيره من إحساسات. والناقد (القارىء) لا يتحدث في مقالته النقدية عن النص الأدبي وما احتوى من معان وعواطف وأخيلة وصور ولغة... وانما يتحدث عن هذا الاحساس الذي أثاره النص فيه، ويمضي في الكلام معرباً عن نفسه، وعن ذاته وقد انتهت ـ وانفصمت ـ صلته بالنص الأدبي الذي لم يكن لديه إلاّ وسيلة الانطباع هذا. فاذا كان منبه خاص دفع بالأديب المنشىء الأول الى نظم القصيدة أو كتابة الرواية... فان هذه القصيدة أو هذه الرواية ستكون للناقد منبهاً فقط، ومنبها لجانب من

أحساسه، فهي دافع، إذاً، او هي مغامرة وجد فيها جانباً من نفسه وهو في حالة خاصة يمر بها في اثناء القراءة. انه يتحدث في النقد عن ذاته، والنقد لديه ذاتي بكل معاني الذاتية فان اثار فيه النص أو شيء في النص مكمنا من أحزانه تمسك بهذه الاثارة وكتب عنها مقالته، وإن أثار فرحاً وهو في حالة السرور «طرب» للنص وتحدث عن سروره، انه عندما يقرأ شكسبير - مثلا - ويريد أن يتحدث عنه أي عن النص الذي قرأه له، انه لا يتحدث عن النص وإنما يتحدث عن نفسه خلال النص، وهكذا يفعل في النصوص الأخرى إذ يكتب، أي ينشيء مقالاته عنها، أجل، فهو منشيء كما كان المنشيء الذي يتولى نقد نصّه.

وإذ قصد النقد الانطباعي الى تصحيح النقد العلمي وقع في خطأ التطرف، فليس صحيحاً أن يكون النقد ذاتياً مطلقاً في ذاتيته كما ليس صحيحاً أن يكون موضوعياً مثل موضوعية العلماء.

ان نقداً ذاتياً انطباعياً خالياً من كل رقابة يكون خاضعاً للحالة النفسية التي يمر بها الناقد خلال قراءته النصوص، ومثل هذه الحالة لا تبقى ثابتة ومن ثم لا يكون نقدها ثابتا.

ومن هنا اضمحل النقد الانطباعي كما اضمحل النقد العلمي، وإن ربح تاريخ النقد العناية بشيء من هذا وهذا على سبيل التوازن والاعتدال، فأخذ من العلم روحه في الموضوعية، ومن الانطباع مجالا معقولا تنفذ منه شخصية الناقد.

٥ - النقد النفسي والنفساني:

النقد النفسي هو النقد الذي يهتم اهتماما خاصاً بما في النص الأدبي من مواد نفسية في العواطف والانفعالات ما بين الحب والكره والفرح والحزن، وفي الأخيلة وصلتها بالعواطف، وفي المواقف الحرجة. ومثل هذا الاهتمام طبيعي واجب لأن النص الأدبي مادة حية تحمل تجربة الأديب المنشئ.

والنقد النفسي على هذا يكون قديماً، وهو قديم فعلا، له مكانه

البيّن ـ مثلا ـ في كتاب « فن الشعر » لأرسطو.. وهو جديد لأن الجانب النفسي قد يستهان به أو ينسى أو يهمل في بعض الفترات حتى يأتي من ينبه اليه او يزاوله على وجه فيه اضافة الى السابق منه وجدة ويهتم كثيراً بالموهبة وعوامل إثارتها ويبلغ في البحث عن هذه العوامل مبلغ التشدد والتقصي عن كل صغيرة وكبيرة من حياة صاحب النص قاصداً الوصول الى العامل الخاص جداً، فهو يجمع المعلومات عن صاحب النص في اسرته وميلاده ومجريات حياته، طالباً حياته الخاصة وما كان سراً مكتما لديه وإذا كان في هذا البحث الطويل شيء من النقد التاريخي، وشيء من النقد العلمي فان المقصود وراء هذا وذاك بلوغ الحالة النفسية لصاحب النص فاذا أمسك بها انطلق يكتب مقالته النقدية.

وطبيعي أن يسهم علم النفس في اغناء هذا الضرب من النقد الأدبي، ويسهم على وجه خاص ما عرف منه بعلم النفس التحليلي، ويسهم آخرون من نقاد ادب لهم علم بعلم النفس أو علماء نفس يتخذون الأدب او الأدباء موضوعهم... فاذاً للنقد النفسي تاريخ طويل يمتد على وجه الخصوص من أواسط القرن التاسع عشر، ويستمر حتى الوقت الحاضر على اختلاف بالاتجاهات والمادة المؤكدة منه.

وربما كان أقصى ما رآه علم النفس من تطرف وشهرة ما اقترن بميلاد علم النفس التحليلي وسار معه خلال اكتشافات مؤسسه فرويد وتطبيقاته وتطبيقات السائرين في طريقه. وعلم النفس التحليلي هو علم خاص يفسر سلوك الناس، المرضي ـ بقوانين خاصة يراها جازمة، فزعيمه فرويد (العالم النمساوي) يعزو الى الغريزة الجنسية مظاهر الانسان في حركاته وسكناته وانها إذا كبتت لدى بعض الناس قاومت العقل الواعي فيحدث صراعها اضطرابات وادت الى سلوك خاص غريب، والى الأحلام...

وتعرض فرويد في بحثه الى الأدب والأدباء، وكانت « عقدة أوديب » أهم ما اظهر تطبيقاته في هذا الباب. والخلاصة في عقدة أوديب أن الولد يحب امه حبًّا جنسياً ويغار عليها منذ طفولته من أبيه فيؤدي ذلك به الى

أن يكره أباه، وهكذا قرر ـ وهو يتطرف بالطبع ويغالي في نظريته ـ سبب قتل أوديب (في الاسطورة او المسرحية اليونانية) أباه، وتهاون هملت في الثأر لأبيه، وسلوك الأخوة كارامازوف ـ في رواية دستويفسكي ـ إزاء ابيهم.

وصارت لفرويد مدرسة وتلاميذ وتلاميذ التلاميذ، ومن يمضي في تطبيق نظرياته على الأدب ويزيد فيها..

وإذا كان شيء من التحليل النفسي يجلو النص الأدبي ويقرب من أغواره فلا يعني ذلك أن التطرف صحيح وأن نظرية فرويد صحيحة... ثم انها أدخل في علم النفس التحليلي منها في النقد الأدبي.

ان مدرسة التحليل النفسي متميزة في تاريخ علم النفس ولذلك فضل أن تميز باللفظ كأن يقال التحليل النفساني، والنقد النفساني.

أما علم النفس والنقد النفسي فقد كان قبل فرويد وظل بعده، وربما أخذ منه شيئا الّا انه لم يكن دائماً نفسانياً، ولم يكن دائماً بيد النفسيين او النفسانيين فقد يتولاه الأدباء أنفسهم، وهذا الذي حدث للناقد الانكليزي رچاردز...

٦ ـ النقد النصي:

تلتزم النقود التي رأيناها (التاريخي، الاجتماعي، العلمي، النفسي..) النظر في النص مبتدئة بما حوله من سياسة أو مجتمع أو علم أو تاريخ وبما يؤمن به الناقد سلفا من نظرية فلسفية أو علمية أو نفسية... وكثيراً ما يصير الالتزام بما حول النص أهم من النص الأدبي نفسه، وتستحيل العملية النقدية عملية تاريخية أو اجتماعية أو نفسية... ولا يكاد ينجو ناقد من التطرف في المنهج الذي يتبناه.

وهناك من النقد ـ على النقيض من تلك النقود ـ ما لا يهمه من الأدب الّا ما هو إزاءه أي «النص» شعراً كان أم نثراً، ينظر فيه من غير أن يفكر بصاحبه وأحوال صاحبه وظروفه العامة والخاصة؛ ومن غير ان يكون مقيدا بنظرية سابقة.

والنقد على هذه الحال قديم، ولكنه كان فطرياً يكتفي بتعليق موجز على كلمة أو تركيب مؤيداً أو مفنداً... ثم اشتد وصار منهجاً على مر الزمن، ومنذ اواسط القرن التاسع عشر خاصة، مقابلا لتلك المناهج وكأنه رد فعل لها وإنكار لمكانتها في النقد الأدبي وإخراج بها إلى الميادين التي تتعلق بها من سياسة أو فلسفة أو اجتماع أو تاريخ أو علم.

ويذهب أصحاب الموقف الجديد بنقدهم الى طرف قصي آخر خلاصته أن الأدب أدب فقط، ولا شأن للتأريخ أو الاجتماع أو الفلسفة بالنص الأدبي؛ وعلى الناقد أن يزاول عمليته على النص الأدبي وحده بعيداً عن كل نظرية سابقة وعلم آخر ومعلومات أخرى. ان عمله يقتصر على النص الأدبي نفسه (من قصيدة أو خطبة أو قصة أو مسرحية أو مقالة إنشائية...) ولا شأن له بمؤلف النص وعصره ومجتمعه وفكره، ولا تنفعه نظرية علمية أو فلسفية كائنة ما كانت.

قد تقول ان الناقد الذي سميناه بالناقد النصي يلتقي بالناقد الانطباعي. ولقولك شيء من صحة لدى بحث الموضوع من ناحية رفض «الماحول»(*) والنظرية السابقة التي يتبناها الناقد قبل مواجهة النص؛ ولكن الاختلاف يتضح إذ تذكرنا أن الناقد الانطباعي لا ينقد النص من حيث هو نص، وانما من حيث هو ـ جزءاً أو كلا ـ وسيلة محفزة إياه الى كتابة مقالة إنشائية (ذاتية) تعبر عن حالته النفسية ساعة قراءته النص، وليست هذه حال الناقد النصي الذي يقف طويلا إزاء النص وحده ناظراً في تركيبه كلمة وجملة وصورة وتسلسل فقر... مبعداً انطباعه الآني وحالته النفسية العابرة.

ولنلاحظ ان النقد النصي على هذا العموم ليس مصطلحا يحصر فئة من النقاد حصراً دقيقاً، وإنما هو نقد تكون فيه مواجهة النص وحده قاسماً مشتركاً بين فئات متعددة يمكن أن تحمل أسماء مختلفة تفرقها الجزئيات ضمن المبدأ الكلي، ويدخل في الكلي هذا أكثر ما يدخل ـ بعد

(*) أي رفض الالتزام بما حول النص.

الذي ذكرنا ـ العناية الخاصة ـ وأحيانا الوحيدة ـ بجانب الشكل من النص.

ويمكن أن يدخل ـ على هذا ـ في النقد النصي أصحاب «نظرية الفن للفن» فهم لا يخضعون الأدب لغاية أخرى غير ذاته، ويعنون بالشكل غاية العناية. ويمكن أن تسمي النقد الذي يزاوله هؤلاء أو من كان على نهجهم بالنقد الفني.

ويرد أحيانا مصطلح «النقد الجمالي» ليدل على النقد الذي لا يبحث إلّا عن «الجمال» في النص الأدبي، لان الاصل في الأدب، عند أهله، الجمال، ويقترن بنظرتهم هذه إبعاد المضمون والوقوف عند الشكل، وليس الجمال لديهم بمضمونه وإنما بشكله الذي ورد عليه. وتسمع تبعاً لذلك جمالية الأدب، والنظرة الجمالية الى الأدب.

ان العناية بالشكل، او بجانب منه، قديمة في التاريخ، وقد تأخذ صوراً منها من غير أن تحمل اسم الشكل بحروفه، وقد رأينا في نقدنا العربي من يرى الفضيلة ـ الفضيلة كلها ـ للالفاظ (دون المعاني)، ورأينا نقداً يتقصى الخطأ في استعمال المفردة أو في تركيب الجملة ويبين الصواب في ذلك وسمي مثل هذا النقد النقد اللغوي؛ ورأينا آخرين لا يبحثون الّا عن الجناس والطباق والسجع. والتشبيه والاستعارة في تحديد مثالها... كما آلت اليه البلاغة... وأمكن أن يعد ذلك نقداً بلاغياً، وبحث آخرون في البحر والقافية وأمكن أن يعد ذلك نقداً عروضياً.

وحدث مثل هذا في نقد أمم مختلفة... وهو نقد في مجمله وأهم صفاته يدخل في النقد الشكلي، والنقد الشكلي ـ في أبسط حدوده ـ كل ما يقف عند الوجه الظاهر من النص الأدبي غير مهتم بالمضمون، وإذا بدا هذا النقد جزئياً في شكليته عندما يلاحظ اللغة وحدها أو البلاغة وحدها أو العروض وحده، فإنه من الممكن أن يستجمع هذه العناصر مع عناية خاصة بايقاع المفردات والتراكيب ووجوه الجمال في ورودها على الحال التي وردت عليها في النص، وعناية بالبناء العام في تسلسل فقر النص او ترابط أجزائه ببعضها وتكوين وحدتها العضوية.

والشكلية هنا ـ وعلى أي حال ـ ليست مذهباً مقرراً يشترط في صاحبه أن يسلك عن علم بها وتصميم؛ وإنما هي نتيجة يصل اليها متخصص باللغة أو البلاغة أو العروض، ومتأمل يرى الأدب شكلا قبل كل شيء، وينسبهم الى الشكلية الدارسون الذين يتقصون المناهج فيرونهم لا يعنون إلّا بجوانب من الشكل فقط ويكون النقد الشكلي ـ بذلك ـ اسماً عاماً أو جانباً واحداً من مذهب أدبي.

وتصير الشكلية منهجاً مقرراً ذا دلالة خاصة تشمل جماعة معينة أو حركة معينة يقف فيها النقاد عند الشكل وحده بوعي من وقفتهم وتصميم لمذهبهم وتعميم لنظرتهم، ويدفعهم ذلك الى اطالة الوقفة والمبالغة فيها، فالأدب هو الكلمات وما فيها، حروفا ومفردات وتراكيب، من موسيقى وما تؤدي اليه من صور. وقد بدت طلائع مثل هذه الحركة في روسيا في أوائل القرن العشرين واستمرت تقوى وتتصاعد معارضة بحدة أدب المضمون، ومخالفة بجرأة الأدب الذي يلتزم قضية فكرية أو اجتماعية أو ثورية.

وبلغ ايغالهم بالشكلية ومنهجها أن فضل الدارسون (والمترجمون) تمييزهم بلفظ خاص فقالوا إنهم شكلانيون، وان نقدهم شكلاني...

ومضت الحركة تقوى إذ تبناها أدباء معدودون ويساعدهم على النجاح الحكم القيصري الذي يخشى الأدب الملتزم، واهمال الأدباء الملتزمين العناية اللازمة بالشكل على وجه يبدو معه أكثر أدبهم ضعيفاً مهيأً للطعن به.

وحدث في وقت قريب من هذا، اي في أوائل القرن العشرين ان ضاقت انكلترا (وامريكا) بنقد «الماحول»(*) وما كان يقترن به من تأريخ أو سياسة أو علم.. لا يبقى معها للنص مكان يذكر فقامت دعوة الى نقد جديد قوامه الوقوف بالنقد عند النص وحده وكأنه وُجد منبتا عما حوله: وتطول الوقفة عند المفردات والجمل والصور، ويجزئ الناقد

(*) أي الالتزام بما حول النص.

النص أجزاء ويحلل بناءه (نسيجه) تحليلا. ومن هنا امكن تسميته بالنقد التحليلي.

لقيت الحركة نجاحاً وصار لها أعلامها...

ولم يكن طبيعيا ان يتوحد النقد التحليلي هذا.. فقد بقيت النقود الاخرى مجاورة له تجد من يتبناها وينميها.

اما في روسيا فقد اشتد الصراع بين «الشكلانيين» والملتزمين وقد اضعف من كيان الشكلانيين تطرفهم وسقوط القيصرية وقيام الدولة الاشتراكية وتنبه الملتزمين الى ضرورة التوفيق بين المضمون والشكل.. حتى اذا كان عام ١٩٣٤ وتقررت «الواقعية الاشتراكية» مذهباً للفن والأدب لم يبق للشكلانية صوت يذكر.

وظلت الشكلانية على ذلك مدة الى أن وجدت طريقها الى اوربا في النصف الثاني من القرن العشرين فلقيت انصاراً واحدثت موجة جديدة رفعت من شأن «علم اللغة» والنقد القائم على اللغة والاسلوب (بمعنى الجانب الشكلي). وبالغت في ذلك وتطرفت الى جوار النقود الاخرى بالطبع.

خاتمة:

وهكذا نرى النقد مناهج مختلفة تبلغ حيناً أقصى الاهتمام بما حول النص، وحينا اقصى الاهتمام بالنص وحده.. وقد ارتبطت هذه المناهج بظروف المجتمعات التي نشأت فيها ولا شك في انها عمقت من عالم النقد وهيأت للناقد «الجديد» تجارب طويلة عميقة يقف عندها ويفيد منها.. وبلغ الامر ببعض الدارسين أن تصور نقداً متكاملاً يختار فيه صاحبه «الاحسن» من كل منهج من المناهج.

١٦ ـ المذاهب الأدبية في الغرب

شهد الغرب خلال تطور تاريخه الأدبي ولظروف خاصة به، مذاهب يتميز الواحد منها بغلبة صفات خاصة على مجموع النتاج الأدبي السائد خلال مدة من الزمن. ثم يمضي فيحل مذهب آخر بصفات غالبة أخرى، وهكذا... وكان المهم من مذاهبه تلك: الكلاسيكية (أو الكلاسية)، الرومانتيكية (أو الرومانتية)، الواقعية (الريالسم)، الرمزية (السنبولسم)، السريالية (فوق الواقعية). وإليك الخلاصة في تعريف هذه المذاهب.

الكلاسيكية:

الأصل في مصطلح الكلاسيكية أن يطلق على الأدبين اليوناني والروماني، فانك إذا قلت أو قرأت: الأدب الكلاسيكي، فان ذلك يعني الأدبين اليوناني والروماني، وكأن الأوربي يقصد إذ يذهب الى ذلك: الأدب القديم أو الآداب القديمة مع نية التقدير والتعظيم.

وكانت الآداب القديمة هذه، ولا سيما الأدب اليوناني، موزعة في شعرها الى أنواع هي: الغنائي (أو الوجداني)، الملحمي، التعليمي، التراجيدي (المأساوي)، الكوميدي (الهزلي)، ولكل نوع مزاياه الخاصة به. وحفظ كتاب أرسطو المسمى «فن الشعر» صفات الملحمة، وثبّت الفروق بين التراجيدي والكوميدي مشترطا وحدة الحدث (الفعل) على شكل بيِّن.

ويلاحظ المتأمل في هذه الآداب القديم، وفي مقدمته الشعر اليوناني، أنه

أخلاقي يقوم على نصرة الخير وفضح الشر ويمجد الفضائل كالشجاعة والنبل والصدق ويحقر الرذائل؛ وأنه إنساني يعالج الانسان في عموم صفاته لدى التصرف، فلا يتناول إنساناً معينا من بلد معين وإنما يعكس الانسان اينما كان؛ وأنه معقـول أن يعـرض مـا يمكـن أن يبـدو حقيقيـاً، فلا يعنى بالشاذ الذي لا يمثل الا نفسه أو فئة محدودة، حتى لو كان هذا الشاذ قد وجد أو وقع في مرة من المرات؛ وأنه يحكِّم العقل بالعاطفة، فلا يدعها تطغى فتفيض وتثور وكأن لم يكن لها ضابط وعليها ضاغط.

ويجري كل ذلك في لغة عالية اللفظ والتركيب يعنى بها صاحبها ويهذبها ويسهر على بنائها فتأتي فخمة وقرة.

هذه هي الصفات العامة السائدة في الآداب القديمة من يونانية ورومانية التي عرفها الغرب بالآداب الكلاسيكية.

وقد ضعف شأن هذه الآداب وكادت تندثـر قـرونـا عـديـدة بسبـب المسيحية وسقوط روما على أيدي البرابرة، وعملت القرون الوسطى على طمس معالمها لسيادة الكنيسة التي ترى في الآداب القديمة وثنية لا تنسجم وإياها في شيء.

وبقي الأمر على ذلك... حتى جاء عصر النهضة مبتدئا بايطاليا في القرن الرابع عشر ثم انتقل منها الى فرنسا وغيرها في الخامس عشر والسادس عشر. وقد عمل عصر النهضة هذا على إحياء الآداب القديمة إعجابا بها وتعظيما لها وهو إذ يطلق عليها «كلاسيك» فان اللفظة لديه لا تعني القدم وحده وإنما تعني تمجيدها وضرورة درسها.. وعرفت حركة الاحياء هذه بالحركة الانسانية، وكان العصر قد قرن حركة الاحياء هذه بالعمل على الارتفاع باللهجات المحلية لتكون لغات قائمة بنفسها مؤهلة للنتاج الأدبي، فكانت بذلك اللغـة الايطـاليـة واللغـة الفـرنسيـة واللغـة الاسبانية.. وكان لا بد للنجاح في هذا العمل من «تقليد» الآداب القديمة (الكلاسيك) في صفاتها العامة، وهكذا سارت الأحوال، واكتشف العصر خلال ذلك كتاب أرسطو «فن الشعر» وشرحه وسارت شروحه في

الآفاق، واستقر في الأذهان، في ضوء ما ذكره أرسطو من مزايا كل من التراجيدي والكوميدي، الفصل التام بين النوعين، فالمسرحية إما تراجيدية فقط وإما كوميدية فقط، ولا يجوز غير ذلك. وكان في الشروح التي ذاعت وسادت ما فهم النص الأصلي خطأ، واستحال الخطأ قاعدة يشترطها النقاد في النص الأدبي الذي يؤلفه الشعراء المعاصرون، ومن ذلك ما عرف بشرط الوحدات الثلاث، فان أرسطو لم يقل صراحة إلا بوحدة الحدث (الفعل) - كما رأينا، فجاء الشرّاح وفهموا انه اشترط للمسرحية وحدات ثلاثاً هي: وحدة الحدث، ووحدة الزمان ووحدة المكان أي أن الحادثة الواحدة تجري في زمان محدود (يوم واحد) في مكان واحد (محدود لا يتغير). وأطاع الشعراء هذا الشرط على قساوته، وفيهم من تمرد كما فعل شكسبير، وقد سبب له تمرده عنتاً كبيراً، وأدى الى تأخير مرتبتـه في عصره.

الآداب القديمة أي اليونانية والرومانية هي الآداب الكلاسيكية، وإذا قيـل الأدب الكلاسيكـي كـان مفهـومـا أنـه الأدب القـديم (اليـونـاني والروماني)، وكان مفهوما كذلك صفاته العامة التي رأيناها.

أما إذا قام أدب جديد (كما حدث في القرن السادس عشر عموما وفي فرنسا خلال القرن السابع عشر خصوصا) يقلد الآداب القديمة أي الآداب اليونانية والرومانية التي كانت توصف - وتعرف - بالآداب الكلاسيكية فان الاسم الجديد للأدب الجديد سيكون الكلاسيكية الجديدة دلالة على إعظامه للكلاسيكية القديمة وتأثره خطاها ومدحاً وفخراً بما استطاع ان يحقق في مسعاه من تقدم وتجويد، وتكون لفظة «الجديدة» المميزة بين أدبين يتفقـان في الصفات العامة ويفترقان في الزمن، والأول منهما هو القدوة.

وتسقط اللفظة المميزة (الجديدة) هذه على مر الزمن وبكثرة الاستعمال فتوصف الآداب الجديدة هذه بكلمة «الكلاسيكية» وحدها اعتماداً على سياق الكلام لدى التفسير، فاذا قلت الأدب الفرنسي الكلاسيكي كان معلوما من السياق انه أدب الكلاسيكية الجديدة في فرنسا خلال القرن السابع عشر.

وهذه اللفظة أي الكلاسيكية، من غير نص على وصفها بالجديدة، هي التي سادت وصارت مصطلحاً، وتكون أهم صفات هذه الكلاسيكية (الجديدة): التقليد أي تقليد الكلاسيكية القديمة على اساس أن الكلاسيكية القديمة حققت المثل الأعلى لما يجب أن يكون عليه الابداع الأدبي، وعلى أن لا يعني التقليد ـ ولا سيما بعد أن تقدم الأدب الجديد ـ الضعف والرداءة، وانما هو إعجاب بالأدب القديم وتأثر ثم إبداع ضمن هذا النطاق.

وتلي التقليد من الصفات العامة الكلاسيكية (الجديدة) الصفات العامة التي كان يتميز بها الأدب الكلاسيكي (القديم) لأن التقليد إنما يجري في إطار توفير هذه الصفات العامة (التي كانت للأدب القديم) في الأدب الجديد. وقد سبق أن رأينا هذه الصفات العامة وهي: الاخلاقية والانسانية والمعقول والعقل وفخامة اللغة (الاسلوب) ويكون الفصل بين الأنواع معلما واضحاً بلا شك..

لقد سارت هذه الكلاسيكية (الجديدة) طويلا في قوة وسلطان، وأكثر ما سيطرت في فرنسا فلقد قام النقد عليها وما كان للشعراء الّا أن يطيعوا هذا النقد، ولقد أبدعوا على الرغم من شدة القيود وقساوة القواعد، وكان من أكابرهم كورناي وراسين في المأساة (التراجيدي) وموليير في الملهاة (الكوميدي)... وكان في سند الكلاسيكية السلطة ممثلة بالملك وحاشيته.

ومضت الكلاسيكية (الجديدة) تنتشر من فرنسا وتنتقل الى ألمانيا وتتحكم فيها. وصحيح أنها (أي الكلاسيكية الجديدة) شرعت تتعرض لما يخالفها ويمكن أن يهدد سيادتها وأن وهناً أصابها لموت أعلامها الكبار وتحجر قواعدها وضعف نتاج متبنيها... ولكنها بقيت تحتفظ بوجودها وتستمر تياراً خلال القرن الثامن عشر له حظ واضح من النفوذ يكفي أن يمثله أديب كبير جداً هو ڤولتير.

أجل، لقد بقي للكلاسيكية في القرن الثامن عشر شأن، ولكنها لقيت في هذا القرن نفسه وفي فرنسا نفسها ما يهدد كيانها ويعمل على تقويضها ليحل محلها أدباً يتسم بسمات جديدة يمهد لمذهب جديد. فاذا كان ڤولتير

أديباً كبيراً فان الأدب الفرنسي قد وجد خلال هذا القرن في جان جاك روسو أديباً كبيراً يقف على النقيض من ڤولتير في كثير من الأشياء، فكان في أدبه وفكره طليعة مبكرة للمذهب الجديد، وقد أنتج من الأدب ما يعرب به عن ذاته وفرديته وإحساساته المباشرة في تجاربه الخاصة فيفيض عاطفة وينطلق خيالا ويبلغ في انسجامه مع الطبيعة حدّ التوحد. وقرن أدبه هذا بالدعوة الى التحرر من القيود وإلى إطلاق العاطفة والى الرجوع الى الطبيعة... ووجد في ذلك القبول بل الاعجاب الذي جعل منه الأديب الكبير.

ويخرج - إلى جوار روسو - ديدرو على قواعد الكلاسيكية ويرفع من شأن الطبقة الوسطى.

وتعتمل - مع الأديبين الكبيرين - عناصر التغيير والثورة ويملأ الفرد شعور بقيمته وقيمة قوميته واقتناع بأن الأدب الكلاسيكي لا يمثله ولا بد من أدب جديد.

ولكن الأمور في فرنسا، كانت تجري - على الرغم من هذه العوامل المساعدة - بطيئة في تقويض المذهب القائم (الكلاسيكية) لشدة تمكنه منها وطول ما كانت مهدت له من قبل ولشدة تمسك النقد بقواعده. ولا بد من انتظار ميلاد المذهب الجديد خارج فرنسا، وهذا الذي حدث، وكان الألمان أول الأمم الأوربية في الثورة الأدبية الجديدة.

لقد انتقل أثر روسو خارج فرنسا ورحبت به المانيا على وجه خاص ولكن المذهب الكلاسيكي ظل مسيطراً فيها بانصاره ونقاده الذين يتمسكون به أشد التمسك. ولكن الألمان شرعوا يتململون لسبب آخر، سياسي، فقد ضاقوا ذرعاً بالسياسة الفرنسية واقترن لديهم هذا الضيق بالكلاسيكية نفسها لأنها مقترنة لديهم بفرنسا وقد وردت اليهم منها ومضوا يبحثون عن البديل في أدب آخر يختلف عن الكلاسيكية الفرنسية، وسبق له أن تمرد على شرط الفصل بين الأنواع وفسح مجالًا للعاطفة الانسانية وهي تعني بذلك أدب شكسبير.

الرومانتيكية[1]:

وهنا في ألمانيا، في أواخر القرن الثامن عشر، تكتل الشباب والباحثون عن مذهب يزاولونه في مختلف الأنواع الأدبية شعراً ونثراً غير مقيدين أنفسهم بالحدود الفاصلة الحادة بين الأنواع وَغير مقيدين بسلطان العقل على العاطفة، وعملوا على أن يستمدوا الوحي من أنفسهم في تجاربها الخاصة ومن بلدهم في طبيعته وتقاليده وتاريخه وآثاره حتى لقد صار ربط الأدب بالبيئة والمجتمع قاعدة مهمة. وهكذا كانت هذه الصفات أهم صفات المذهب الجديد الذي عرف بالرومانتيكية وكان من أبرز أعلامه في المانيا گوته وشيلر ونوڤاليس... وقد دخلوا بحركتهم هذه القرن التاسع عشر..

كانت هذه الروح روح العصر ولم يكن صعباً ان تنتقل من المانيا الى غيرها كما لم يكن صعباً أن تنمو في بلاد أخرى غيرها، وكانت أولى هذه البلاد انكلترة... التي ضاقت بقيود الكلاسيكية وشرعت تتبين جوانب العبقرية في شاعرها الكبير شكسبير بعد أن حاولت الكلاسيكة بجمود قواعدها طمس هذه الجوانب لحساب شعراء أقل موهبة منه.

ونبغ في انكلترة من شباب الشعراء من منح نفسه أقصى حدود الحرية في التعبير وهذا يعني ضرب قاعدة الفصل بين الأنواع وإطلاق العاطفة والخيال من عقال العقل وسيادة الخاص على العام. لقد مضوا ينظمون شعراً وجدانياً عاطفياً يعبر عن خلجات نفوسهم كما هي خلال تجربة خاصة عانوها، ويجدون في طبيعة بلادهم ملهماً عظيماً مباشراً فاذا هي صورة أخّاذة في شعرهم، ليست صوراً من الخارج وإنما تتلون بألوان إحساساتهم. وعرف كبار منهم باسم «البحيريين».

ان انكلترة تعد في المذهب الرومانتيكي أدباء كباراً، من أشهرهم وردزورث وشلّي وكيتس وبايرون... وبلغوا في الشعر الغنائي (الوجداني)

(١) وترد في الكتابة العربية أحيانا ـ كثيرة ـ على شكل: الرومانسية ومن الباحثين العرب من سمي الكلاسيكية بالاتباعية والرومانتيكية بالابتداعية ولم تنجح التسمية.

ذروة لم تكن قد رأتها انكلترة في يوم من الأيام... ودخلوا برومانتيكيتهم الوليد القرن التاسع عشر.

وإذا كانت فرنسا قد سارت نحو المذهب الجديد ببطء فان ما فيها من عوامله لا يمكن أن يتركها بعيدة عنه، وشبابها يبحث في الأدب عما يمثله، ولم يجد في كلاسيكية القرن السابع عشر وما لحقها الضالة التي ينشدها. ثم إنها ليس بمعزل عما يجري حولها وقربها ومن أدبائها من أقام في المانيا أو انكلترة وشهد ميلاد الحركة الجديدة هناك وتتبع آثارها وأعجب بما نتج عنها من أدب مبدع، فمنهم من آمن إيمانا شديداً بارتباط الأدب بالمجتمع ومنهم من شهد عن قرب ثمار الأدب الذي ينسجم والطبيعة أو يعرب عن إحساس صاحبه وعواطفه تاركا لخياله أن يمتد ما شاء. وعندما عاد هؤلاء الأدباء الى بلادهم (فرنسا) شرعوا يبشرون بالمذهب الجديد وينتجون في ضوء تطور الأدب في بلادهم منذ أيام جان جاك روسو أدباً يلتقي بما لدى الشباب من ضيق بالكلاسيكية التي استحالت في عيونهم قيداً، وبما لديهم من نزوع الى حرية التعبير عما يخالج نفوسهم حباً وكرهاً، فرحاً وحزناً، انسجاما أو نفورا...

كان هؤلاء الشباب يجدُّونَ في البحث عن الطريق الجديد فيتكلمون ويكتبون ويتناقشون ويدافعون حتى استطاعوا أن يصلوا ويثبتوا وجودهم ويتزعموا أدب عصرهم، وفي مقدمة هؤلاء الأدباء: لا مارتين وڤكتور هيگو ومنهم الفرد دي موسّه والفرد دي ڤيني وتيوفيل گوتيه وجورج صاند... وآخرون لهم شأن آخر مثـل سنـت ـ بيـف في النقـد وبـالـزاك وستندال في الرواية... وجيل آخر أصغر منهم سناً مثل الكونت دوليل وبودلير.

وهكذا سار المذهب الجديد (الرومانتيكية) على حساب المذهب القديم (الكلاسيكية الجديدة) ودحره في المانيا وانكلترة وفرنسا وفي بلاد اوربا كلها. وتناقض الرومانتيكية في الكثير من صفاتها الكلاسيكية؛ وقد رأينا ذلك خلال هذا الاستعراض، وإذا كان لا بد من الاعادة فلنقل إن أهم

صفات الرومانتيكية هي:

١ ـ الذاتية أو الفردية، أو التجربة الخاصة التي وقعت للأديب نفسه فينطلق بلا قيد لعاطفة أو خيال، ويقابل القلب لديه ما كان العقل للكلاسيكية وتقابل الذاتية ما كان في الكلاسيكية من عموم.

وليلاحظ أن العاطفة اقترنت بالكآبة حتى استحالت ما يشبه المرض، وصارت من مستلزمات الأديب وعدت من مرض العصر.

٢ ـ الطبيعة أي حب الطبيعة وتصويرها خلال الحالة النفسية التي عليها الأديب على شكل امتزاج، وهو يجد هذه الطبيعة حوله، في بلاده وفيما يلاقيه في أسفاره ـ وليس لمثل هذه الطبيعة مكان في الكلاسيكية.

٣ ـ المحلية، تعكس الرومانتيكية بيئة الأديب وعادات تلك البيئة وأحوالها الاجتماعية، فهي من وطن بعينه ومن أمة بعينها على حين كانت الكلاسيكية لا وطن لها ولا معالم خاصة تدل على مكان الأديب أو قومه.

٤ ـ الآثار المحلية فقد كانت الرومانتيكية تنفعل بالآثار الباقية في بلاد الأديب وأمته من ماضيها، ولا يتعدى الماضي في هذه الحالة القرون الوسطى التي وجدت فيها عامل إلهام ـ في حين لم يكن في الكلاسيكية ـ والمقصود دائماً الكلاسيكية الجديدة ـ غير عالم اليونان والرومان وإن كان الأديب فرنسياً يعيش في القرن السابع عشر...

٥ ـ المزج بين الأنواع، فلم يعد فاصل حدي بين التراجيدي والكوميدي، وإنما صارت المسرحية الواحدة تجمع من هذا وهذا لأن الأدباء رأوا الفصل مفتعلا يخالف ما يجري في الحياة نفسها وفي الحياة يختلط المأساوي بالهزلي في حدث واحد. وعرفت المسرحية الجديدة بالدراما، تمييزاً لها عن المسرحيات السابقة (الكلاسيكية).

واقترن أعلى ما وصلت اليه الثورة بمزج الانواع باسم ڤكتور هيگو فيما وضحه من رأيه وطبقه من فعل وكانت مسرحية «هرناني» المثل في ذلك.

بل ان الرومانتيكيين بلغوا من المزج بحيث أسالوا الشعر الوجداني في

النثر فكتبوا نثراً وكأنه الشعر في روحه وكان رائدهم في ذلك جان جاك روسو الذي سبق الحركة ومهد لها.

وإذا كانت السيادة ـ كما هو طبيعي ـ في المذهب الكلاسيكي للمسرحية وبخاصة التراجيدية (المأساة)، فان السيادة في الرومانتيكية للشعر الوجداني (الغنائي).

ملاحظة: الرومانتيكية والسياسة:

واضح من مجموع ما عرفنا ان الرومانتيكي فردي شغله الشاغل حبه والأسى العميق الذي يخلفه الحب فيه فيبلغ درجة المرض. ومن لا يحب يسعى إلى الحب، ومن يُحِب يسعى الى أن يُحَب. انه يعيش وكأنه في عالم آخر من الأحلام والأوهام سارحاً شارداً... ومن كان كذلك لم يكن المجتمع من همه ولا السياسة من شغله ولا الثورة أو الاصلاح من وكده، فلقد قام بثورة واحدة هي ثورته على الكلاسيكية وحصل على حريته في الاعراب عن عاطفته وفي الذوبان في الطبيعة... وكفى.

هكذا كانت الأشياء، وهكذا بدت وسارت، ومن الأمثلة عليها الرومانتيكية الفرنسية ما بين عامي ١٨٢٠ ـ ١٨٣٠.

ولكن الرومانتيكية الفرنسية هذه لم تبق كذلك، ولم تقف عند عالم الأحكام والأوهام، لأنها شرعت منذ عام ١٨٣٠ تتدخل في السياسة على وجه سافر، وصار أبرز رجالها مثل لامرتين وڤكتور هيگو رجال سياسة، وبرزت على سياسة الرومانتيكيين هذه مناوأة الحكم الملكي المستبد والسعي الى إعادة الجمهورية والتزام قضايا الشعب فلقد صار للأدب رسالة في الحياة يؤديها نحو المواطنين، وذهبت جورج صاند الى ضرب من الاشتراكية في رواياتها التي تعرض فيها ضيم الفقراء والمشردين في لهجة تبكي القراء وتسيل دموعهم غزيرة.

واشتدت الدعوة السياسية وكثر أنصارها وانتقلت العاطفة المتأججة من

الفردية الموغلة في الفردية الى الشعب المظلوم فصارت عطفا عليه وغضبا على حاكميه ومستغليه.

الواقعية:

ولم يكن الاتجاه الجديد الذي أخذ بالازدياد والطغيان ليروق للرومانتيكيين كلهم، فلقد انسحب من الميدان من انسحب، وأعلن المقاومة له من أعلن، وكان على رأس المقاومين شاعر قاص من أوائل الرومانتيكيين ومن أشد المناضلين في سبيلها هو تيوفيل گوتيه؛ فقد اجتمع لديه الضيق بتطرف الرومانتيكية بالعمل السياسي مع الضيق بتطرفها السابق في الانفلات العاطفي، فكفر بالمذهب ومضى يدعو الى مبدأ جديد في الشعر (والأدب) يتكون من ركنين أساسيين هما رد الفعل لما تطرفت بالرومانتيكية. الركن الأول: الفن للفن وحده ولا شغل له بأية مسألة أخرى من سياسة أو اجتماع أو أخلاق...، الركن الثاني: الحد من العاطفة بحيث تُسكت بضغط من عناية خاصة بالشكل لدى اختيار الكلمة وربطها بأختها وصقل العبارة وإعادة صقلها وضغطها وإعادة ضغطها حتى تأتي القصيدة قصيرة مركزة أشبه بعمل الميناء. أجل فالشكل هو الأصل في العمل الأدبي ويجب ان يكون دقيقاً مكثفاً منمقاً منمناً.

وقد انضم الى هذه الدعوة في الفن للفن آخرون ضاقوا بالرومانتيكية في سياستها وفيضان عاطفتها، ومن اولئك الكونت دوليل وبودلير وجيل من الشباب. وزاد في قوة الدعوة وعدد أنصارها النجاح الذي حققه العلم الصرف، ومن أهم صفات «العالم» في بحثه او مختبره «الموضوعية» فهو ينظر الى الأشياء من الخارج بلا تدخل «والموضوعية» في هذا على النقيض من «ذاتية» الرومانتيكيين الذي لا يرون الاشياء إلا خلال عواطفهم وحالاتهم النفسية.

ثم كان السبب المهم وهو إخفاق الرومانتيكية نتيجة عملها السياسي مما سبب للبلاد كوارث وانجلى عن حكم دكتاتوري لم يتوان كثيرون من غزو هذه النتائج السيئة الى الرومانتيكية واتخاذها الأدب وسيلة للسياسة.

لقد اجتمعت هذه العوامل مع ما آلت اليه الرومانتيكية من ضعف وتكلف يتسم به ادب أناس صغار الموهبة، فأدت الى نجاح دعوة «الفن للفن» وإلى قيام حركة ادبية واسعة مهمة تنطلق من هذا المبدأ وتزيد عليه ما حوله وإليه مما يقف على الطرف البعيد من الرومانتيكية واستدعى اسماً خاصاً هو الواقعية (الريالسم).

وشملت الواقعية الشعر والنثر، وان كانت حركة الشعر قد احتفظت باسم خاص هو «البارناسية»، وكان زعيمها الكونت دوليل ومن اعضائها بودلير وڤرلين.

وتولى الدعوة الى «الواقعية» في القصة أحد الأدباء البارزين، وكان خلاصة ما يريده من القاص بعد ضغط العاطفة والفن للفن، ان يصور الواقع بأن يأخذ شخوصه من المجتمع ويعدد هؤلاء الشخوص وينوعهم كما هم في المجتمع لا يتعصب لهذا على ذاك، ويختار أحداثهم من الحياة كما هي ويصف خلقهم وعاداتهم وملابسهم وحركاتهم والمحيط الذي يعيشون فيه لما صار معلوما من أثر البيئة في الناس - ان القاص بكلمة واحدة موضوعي.

وأراد هذا الأديب الناقد أن يضرب الأمثلة على كلامه بالقصص التي توافرت فيها هذه العناصر فوجدها في قاصين كبيرين عاصرا الرومانتيكية وربما عُدّا منها ولكنهما لم يخضعا خضوع الآخرين لفيضان العاطفة وطغيان العنصر الذاتي للكاتب وتجريد البطل والمبالغة فيه والانغماس في السياسة، وإنما عملا على تصوير الحياة كما هي والناس كما هم وعلى أوسع مدى من المكان والشخوص والأخلاق والحالات النفسية... والقاصان الكبيران هما: بالزاك وستندال.

ونبغ في ضوء الواقعية هذه قصاصون آخرون أبرزهم فلوبير: صاحب قصة «مدام بوڤاري».

هذه - إذاً - الواقعية التي نشأت في فرنسا أواسط القرن التاسع عشر وصارت مذهباً أدبياً جديداً خالف الرومانتيكية وخلفها. وقد رأينا

الظروف التي نشأ فيها وأهم المبادئ التي ارتكز عليها وهي: الفن للفن، ومنه الإهتمام الخاص بالشكل، والموضوعية والتخلص من الذاتية والعاطفة الطاغية واستخدام الأدب في السياسة.

ولنتذكر أن هذه واقعية معينة من واقعيات أخرى لها صفاتها الخاصة وظروفها الخاصة سنلم بها لنكون على علم بالتمييز لدى قراءة المصطلح (الواقعية) أو استعماله، ولا سيما ما كان منها مناقضاً لدعوة الفن للفن وبرز واضحاً في روسيا.

الطبيعية:

وما دمنا في فرنسا، وعند واقعيتها هذه فلنذكر انها تطورت بعد قليل إلى ما عرف بالطبيعية، والطبيعية هي الواقعية مع مبالغة بالموضوعية او العلمية حتى ادعت التجريبية كما في العلم التجريبي نفسه ومضت في رسم الواقع الى درجة التصوير «الفوتوغرافي» وهي في تصويرها لا تتورع ممن عرض الاشياء كما هي من غير نظر الى ما لا تحتمله التقاليد والاخلاق من صفات ومفردات، ووجدت أكثر موادها في الأوساط المنحلة خلقياً وما يصيب أبناء تلك الأوساط من أمراض وعاهات. وقد اقترن اسمها باسم قاص فرنسي كبير هو إميل زولا.

وكثيرا ما أُدخلت هذه الطبيعة في تلك الواقعية أو بالعكس. علما أن زولا وهو يتابع موضوعاته في الاوساط المنحلة وأكثرهم فقراء شرع يعطف بعوامل مختلفة وظروف خاصة وعامة فتحول لديه في أواخر أيامه الى ما يشبه الاشتراكية وقد تُوفي (في مطلع القرن العشرين) وهو على هذا.

وقد أحدث إلحاح الواقعية على العلم والموضوعية والضغط الشديد على العاطفة والعناصر الذاتية بحيث يظهر الأديب وكأنه عما يتحدث به.. أحدث هذا الالحاح مللًا عند عدد من الأدباء والشعراء منهم على وجه الخصوص زادت فيه الطبيعة بوجهها «الفوتوغرافي»، فمضى هذا العدد من الأدباء نحو النفس الانسانية وزادهم دفعاً الى هذه الطريق ما ورد اليهم

من نظريات الهنود ومن الروحيين ومكتشفات علم النفس الحديث في عالم اللاوعي.. وما كانت تنطوي عليه نفوس اولئك من تعقيد وما تحمل من عناصر التمرد والتحلل « والمرضية ».

وكان ذلك يعني السير نحو مذهب جديد تولى ريادته شعراء فرنسيون كبار في مقدمتهم بودلير وڤرلين ورانبو ومالارمه حمل اسماً خاصاً وضم جماعة معينة لها آراؤها وآثارها في منتصف العقد التاسع من القرن التاسع عشر ذلكم الاسم هو الرمزية.

الرمزية:

وتقوم الرمزية على نظرية « العلاقات » بين الألوان والعطور والأصوات وبأن يؤدي الواحد منها ما يؤديه الثاني، وتشترط الموسيقى وقهر العنصر الخطابي الصاخب من وجوه البلاغة، مع ضباب شفيف حينا وكثيف أحيانا، وسر الغموض عمق المشاعر التي يعرب عنها الشاعر وتشابكها وتعقدها بحيث تنوء الألفاظ الاعتيادية المحددة المعنى بحملها فتكون في الدلالة بمثابة الرمز. واقترنت الرمزية بنشوء الشعر الحر على أساس من أن القوالب السابقة لا يمكن ان تناسب الحالات الانسانية كلها فهي تقيد التعبير، ولا بد من أن يكون لكل شعور اللفظ الذي يناسبه والايقاع الذي ينبثق عنه.

ولقيت الرمزية هذه رواجاً وعمت موجتها أنحاء اوربا وامتدت الى روسيا هي وما صحبها او سبقها من خركات تخرج على المألوف وترى نفسها الاكتشاف الجديد وتنسب لها مكان الطليعية من الأشياء.

ولم تلبث الرمزية ان انحلت مدرسة، ولكن آثارها بقيت قوية، وطبيعي الا تكون وحدها في الميدان، فهناك الأدباء من كل نوع، وفيهم الواضح المتشبث بالعبارة التقليدية وسلطان العقل الواعي والهدف الاخلاقي او الاصلاحي... الاشتراكي.

السريالية:

وعلى هذا ندخل القرن العشرين... ومع القرن العشرين تضطرم اوربا بعالم السياسة والصراع والاستعداد لحرب طاحنة وقد وقعت هذه الحرب التي عرفت بالحرب العالمية (الأولى) سنة ١٩١٤ واشتعل أوارها وذهب ضحيتها الملايين وعم الخراب والدمار... وكان طبيعياً أن تؤدي مثل هذه الحال بعدد من الشباب الى التشاؤم والبرم ومن ثم الخروج على المألوف والكفر بكل شيء وفي مقدمة ذلك المنطق، فلو كان شيء مما آمن به الناس صحيحاً لعصمهم من هذا الدمار وهذا البؤس ولما سار الذين يتصدرون قيادة البشرية نحو الهاوية.

وطبيعي أن يكون الفن والأدب من بعض ما كفر به هؤلاء الشباب، ورأوا الاشكال القائمة منه زيفاً وكذباً ومن ثم انقضّوا على الأدب والادباء ولم يعترفوا إلا بعدد قليل جداً وبنماذج محدودة رأوها عند أدباء سابقين ظهرت في آثارهم علائم الثورة على المنطق وقواعد الاخلاق والسياسة وكل شيء...

التقى عدد من هؤلاء الشباب الذين أضنتهم الحرب وأزهقتهم وكفّرتهم بكل شيء... في احد مقاهي زوريخ يحملون همومهم الكبيرة ويتناقشون في أمر البشرية والفن والأدب فانتهوا الى ان العالم لا معنى له، وأن ما يسمى بالعقل والاخلاق والفلاسفة والقادة... كله كذب وبهتان. وكانوا يلتقون وينقضون ويتظاهرون معربين عن برمهم هذا وكفرهم بالوسائل التي يملكونها وانتهوا بعد ذلك الى ان يطلقوا على حركتهم اسم «دادا» وصفتها الدادائية، ودادا في أقل دلالاتها كلمة لا معنى لها، واقترنت الحركة باسم شاعر من أصل روماني اسمه تزارا.

كان ذلك عام ١٩١٦، وكان الشباب من جنسيات مختلفة، ولم تقف حركتهم عند حدود زوريخ لما كانت تلقى من استجابة لدى الشباب الآخرين الذين يلتقون واياهم في معاناة الحرب المدمرة... وفقدان الايمان بأي شيء.

وتبنت باريس الحركة... ثم اعلنت نهايتها سنة ١٩٢١ وقيام حركة أخرى ورثتها وحلت محلها وضمت أعضاءها، وعرفت باسم السريالية وكانت زعامتها لأندره بريتون وهو الذي صاغ بيانها الأول ومن حوله آخرون منهم أراگون وپول اليوار وغيرهما من الشعراء والكتاب والرسامين.

والسريالية مركبة من كلمتين تعنيان «فوق الواقعية»، فهي لا تعترف بالواقع المشاهد الخاضع لمنطق العقل الواعي وترى العالم الحقيقي في غيره في العقل الباطن، والاحلام، وحالات المرض والجنون والحالات التي يركد فيها العقل الواعي او يفقد سيطرته لدى تعاطي المخدرات او في حالات التنويم المغناطيسي، وما ينبثق عن ذلك، وكتابة (اوتوماتيكية)، وانك لا تجد الحقيقة في العمارات الشاهقة والسوح المنسقة وانما تجدها في الخرائب والمقابر والبيوت المهجورة.

ومضوا على هذا يجتمعون ويتناقشون، ويرون أنفسهم بناة للعالم كما يجب ان يكون البناء، وينشرون آراءهم ونتاجهم، ولهم في ذلك وسائلهم من المجلات والكتب والمعارض والمظاهرات، وطبيعي ان يخرجوا في كل ذلك على مألوف الفن والأنواع الأدبية ويمزقوا التعبير المنطقي والتسلسل المنطقي في وحدة العمل الأدبي ويأتي كلامهم ولا ترابط بين اجزائه او علاقة لدى التشبيه والاستعارة... وهم يرون الرابط الصحيح في هذا القطع الذي يراه العقل الواعي ولا يرى ما وراءه من صلات يربطها عالم الهذيان والحلم.

واتسعت الحركة وخرجت عن فرنسا الى العالم الغربي كله، ووجدت في روسيا من يرحب بفكرتها ويزاول الأدب والفن في ضوئها...

ولم يكن طبيعياً أن تسود هذه الحركة في كل مكان أو أن تستمر كما بدأت، لأن العالم يتغير، وآثار الحرب العالمية (الأولى) تضمحل، وتظهر دعوات جديدة الى البناء والاصلاح والعدالة الاجتماعية او الاشتراكية... ليس الأدب فيها موضوعياً على أي حال إزاء قضية الانسان والمجتمع والحياة وهذا ما حدث... في العالم كله، وفي روسيا على وجه من الخصوص،

وكانت روسيا هذه خلال القرن التاسع عشر كله تهب «الواقعية» معنى خاصاً يقوم على البناء ومقاومة دعوات الفن للفن... وما اتصل بها من دعوات متحللة ومصطلحات الشكلية والرمزية وبرز فيها خلال تلك المسيرة للواقعية وجهان. عرف الأول بالواقعية الانتقادية وظهرت متمثلة في آثار كبار الأدباء مثل پوشكين وتورگنيف وديتويفسكي وتولستوي... وچخوف إذ كانت تبين مساويء الأوضاع القائمة في الحكم او النظام الاجتماعي وما تعانيه الطبقات الكادحة من ضيم وجور، وتدعو مقابل ذلك الى حياة كريمة تحل الانسان في المنزلة التي تليق به وبما ينطوي عليه من عواطف وأفكار... وتمثلت الواقعية الانتقادية في آثار كبار النقاد مثل بيلنسكي إذ كانوا يطلبون من الأدب أن يؤدي رسالة في خدمة المجتمع وإصلاح شؤون الحياة وانصاف المظلومين وحرب الطغاة والمستبدين والمستغلين بل انهم اي النقاد يمثلون حركة سياسية ثورية مهمة في تاريخ البلاد تسعى الى النهوض بالفلاحين والاعتماد عليهم في الثورة وإقامة الدولة الجديدة، تلك هي حركة الثوريين الديمقراطيين وممكن ان تسمى واقعيتهم هذه الواقيعة الثورية الديمقراطية.

والواقعية الانتقادية التي كانت في روسيا خلال القرن التاسع عشر تنظر الى آراء الآخرين وآثارهم الأدبية خلال منظارها، فما كان منها يؤدي الى إنصاف الفقراء وإعلان حقوقهم في الحياة وبيان مفاسد المستبدين والمستغلين فهو واقعي ومن الواقعية، وعلى هذا نظروا الى قصص بالزاك وستندال وان نسبت في الاصل الى الواقعية الأورپية التي رأيناها في فرنسا وصف أهلها بالموضوعية.

وسارت الواقعية في هذه الطريق وتزيد وتجسم وتقرر مؤيدة النظرية بالفعل والدعوة بالنص المبدع، وتواصل صراعها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وتتوجه الى العمال والفلاحين، ومناوأة الدعوات الأدبية (والفنية) التي لا تراها بناءة كتلك التي تقوم على قاعدة الفن للفن وعلى الشكلية والغموض، وكالسريالية التي شرعت تغزو البلاد...

وأدت المسيرة على نشأة المذهب الفني الأدبي الذي عرف بالواقعية الاشتراكية، وقد تطور مع الزمن واتسع مجاله المكاني اذ صار المذهب «الرسمي» الذي تلتزمه الأقطار الاشتراكية في اوربا وآسيا. وطبيعي أن يراعي كل بلد من هذه البلدان ظروفه الخاصة فيما يتعلق بالأمور الثانوية، وطبيعي كذلك ان يبرز فيها من يمد في جانبه النظري او أن يزاوله في جانبه التطبيقي.

وليلاحظ ان مصطلح «الواقعية» الذي رأيناه متميزاً في ثلاث دلالات مرتبطة بزمان ومكان. وقد يستعمل استعمالا عاماً ليدل -أكثر ما يدل- على الانتصار الى البيئات البائسة والفئات المظلومة: والحط من شأن الظلم والاستبداد والابتزاز بأنواعه من رأسمالية واستعمار وعنصرية... وتجد على هذه الواقعية في كل مكان ولا تستغرب ان تراها في أدب الولايات المتحدة الامريكية لدى عدد من الأدباء وفي عدد من الآثار.

خاتمة:

وهكذا رأينا مذاهب أدبية مختلفة، متناقضة أحيانا، يأتي اللاحق منها وكأنه رد فعل سابق... ويجري كل ذلك تبعاً للظروف التي تلم بالأمم. والأدب -بالطبع- جزء من تلك الظروف والاحوال يتأثر ويؤثر...

وتعني دراستنا لهذه المذاهب العلم بها، لأنها وجدت ولأنها صارت مصطلحات لا غنى للناقد من معرفة دلالتها والالمام بأسبابها ونتائجها، هذا الى انها لم تقف داخل حدود محدودة من البلدان التي نشأت فيها.

ثم ان المذاهب، وما جرت اليه من نقاش شديد، ادت الى تعميق عالم الأدب وتوسيع ميادينه والى ابراز العنصر الانساني منه، كما أدت الى شعور الناقد بأهميته ومسؤوليته في مجريات الأحداث وفي موقفه من بلاده وامته وجنسه البشري.

١٧ - تاريخ الادب والأدب المقارن

تاريخ الأدب:

اقترن تطور الاهتمام بالادب في الغرب بتطور الاهتمام بتاريخ الادب أو بعمل تاريخ للأدب وتأليف كتاب يتابع مسيرته في كل أمة، منذ البداية ويسجل ما جدّ عليه من زيادة ونقصان في الانواع الادبية وفي الادباء انفسهم... وقد حصل هذا وربط فيه الادب بالزمن -أو الازمنة- والأمر طبيعي لأنه يتعلق بالتاريخ، والزمن أول ما يعنيه التاريخ. ويمكن ان ترجع فكرة تاريخ الادب الى أواخر القرن الثامن عشر ومن ثم مضت تتقرر وتتطور.

وللعرب أدب طويل العمر، ولهم مادة خام لكتابة تاريخ هذا الادب جاءت متناثرة في بطون الكتب القديمة المختلفة وبخاصة تلك الكتب التي عنيت بالادب وتراجم الادباء والتاريخ. وتنبه الغربيون (المستشرقون) الى هذه المادة الخام وعملوا على تأليف تاريخ الادب العربي منها مستعينين بآثار الادباء انفسهم... ورأوا طبيعياً ان يتبعوا فيه التاريخ العام للامة. ويقسموا العصور الادبية كما قسموا العصور السياسية، فكانت هكذا: ١ - عصر ما قبل الاسلام (العصر الجاهلي) ٢ - العصر الاسلامي ٣ - الاموي ٤ - العباسي، ويدرس معه، عادة، الأدب الأندلسي ٥ - الادب من سقوط بغداد حتى نهاية القرن الثامن عشر (عصر انحطاط الادب) ٦ - العصر الحديث.

وكان العرب آنذاك، في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين يزدادون تنبهاً وتيقظاً، وهمّوا أن يكتبوا تاريخ أدب أمتهم، وشرعوا يفعلون ووجدوا ازاءهم الانموذج الذي عمله الغربيون فساروا عليه ومضوا يقسمون عصور تاريخ الادب تبعاً لعصور التاريخ العام وكان أقدم من تولى المهمة استاذ مصري (اسمه: حسن توفيق العدل) قضى في المانيا مدة وزاول التدريس في دار العلوم بالقاهرة. قال في مقدمة كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية»: «وتاريخ أدب اللغة تابع في تقسيمه للتاريخ السياسي والديني في كل آن، لان الاحوال السياسية أو الدينية تكون في العادة عامة... وعلى هذا ورأينا أن نقسم الكلام على تاريخ آداب اللغة العربية الى خمسة عصور: ١ ـ عصر الجاهلية ٢ ـ عصر ابتداء الاسلام ٣ ـ عصر الدولة الاموية ٤ ـ عصر الدولة العباسية والاندلس ٥ ـ عصر الدول المتتابعة الى هذا العهد».

وألف ـ بعده أحمد الاسكندري ومصطفى عناني «الوسيط في تاريخ الادب العربي» متبعين القاعدة نفسها وقسّما الادب الى خمسة عصور هي: ١ ـ عصر الجاهلية ٢ ـ عصر صدر الاسلام ويشمل بني امية: يبتدىء بظهور الاسلام وينتهي بقيام بني العباس سنة ١٣٢ هـ، ٣ ـ عصر بني العباس يبتدىء بقيام دولتهم وينتهي بسقوط بغداد في أيدي التتار سنة ٦٥٦ هـ، ٤ ـ عصر الدول المتتابعة التركية ويبتدىء بسقوط بغداد وينتهي بالنهضة الاخيرة سنة ١٢٢٠ هـ، ٥ ـ عصر النهضة الاخيرة ويبتدىء من حكم الاسرة المحمدية العلوية [نسبة الى محمد علي باشا] بمصر ويمتد الى وقتنا الحاضر.

وجرى على ذلك مؤلفون آخرون مع تعديل هنا وهناك أو تغيير طفيف. اول من يذكر منهم جرجي زيدان في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية» وقد جاء في مقدمته: «ترددنا كثيراً في الخطة التي نتخذها في تقسيم هذا الكتاب، بين أن نقسمه حسب العلوم او حسب العصور... ومعنى قسمته حسب العلوم أن نستوفي الكلام في كل علم على حدة من

نشأته الى الآن على أن نبدأ بأقدمها فنذكر تاريخ الشعر مثلًا وتراجم الشعراء وما تقلب على الشعر من أول عهده الى الآن. ونفعل مثل ذلك بالخطابة وغيرها من آداب الجاهلية، وهكذا في العلوم الاسلامية كالفقه والتفسير والنحو واللغة، والتاريخ والجغرافية وغيرها. أما قسمته حسب العصور فيرد بها الكلام [على] أحوال العلوم معاً في كل عصر على حدة، وهذا الذي اخترناه... فقسمنا هذا الكتاب الى تاريخ آداب اللغة العربية قبل الاسلام وتاريخها بعده، وقسمناها في الاسلام الى عصور حسب الانقلابات السياسية لبيان ما يكون من تأثير تلك الانقلابات فيها... فبدأنا بعصر صدر الاسلام، فالعصر الاموي، وقسمنا كلّا منها الى أدوار حسب الاقتضاء....

وقسم العصر العباسي أو الدولة العباسية (١٣٢ - ٦٥٦ هـ) الى أربعة أدوار أو عصور «لكل منها صفة مشتركة في السياسة والاجتماع والادب يمتاز بها عن سواه»...

١ - العصر العباسي الأول: من ظهور الدولة العباسية سنة ١٣٢ هـ الى أول خلافة المتوكل سنة ٢٣٢ هـ.

٢ - العصر العباسي الثاني: من خلافة المتوكل سنة ٢٣٢ هـ الى استقرار الدولة البويهية في بغداد سنة ٣٣٤ هـ.

٣ - العصر العباسي الثالث: من استقرار الدولة البويهية سنة ٣٣٤ هـ الى دخول السلاجقة بغداد سنة ٤٤٧ هـ.

٤ - العصر العباسي الرابع: من دخول السلاجقة بغداد الى سقوطها في ايدي التتر سنة ٦٥٦ هـ.

وقد جرى تقسيم تاريخ الادب العربي الى عصور في الكتب التي توالت في التأليف ومنها كتاب احمد حسن الزيات، وفي المناهج التي ترسمها الوزارات في الاقطار العربية للتدريس والكتب التي تؤلف في ضوئها.. وفي توزيع المادة الادبية على السنوات الجامعية... وكان أشهر كتاب

مدرسي هو « المفصل في تاريخ الادب العربي للسنتين الرابعة والخامسة من المدارس الثانوية » وقد اشترك فيه خمسة مؤلفين هم احمد الاسكندري، وأحمد أمين، وعلي الجارم، وعبد العزيز البشري، وأحمد ضيف.

ومن هذه الكتب ما يقسم العصر العباسي الى عصرين، الاول من ١٣٢ - ٣٣٤ هـ الثاني ٣٣٤ - ٦٥٦ هـ.

والملاحظ على هذه الكتب - غير اختلافاتها الجزئية في تسمية العصور أو تحديدها أو تفريعها - انها تؤرخ للادب العربي بالمعنى العام لكلمة الادب، فهي تعنى بالشعر والنثر الفني، وتعنى بالنحو والصرف والبلاغة... والتاريخ والجغرافية والتفسير والفقه... وتعني - أحياناً - بما يعرف بالعلوم المنقولة أو الدخيلة كالفلك والطب والصيدلة، والرياضيات...

ويحمّل هذا المنهج المؤلفَ ما يفوق الطاقة ويشغله عن واجبه الاول في دراسة الادب بمعناه الخاص، لذلك صار الاتجاه في التأليف التالي الى تضييق الميدان وصار الميل الى الاكتفاء بالوقفة الطويلة عند الشعر والنثر الفني لانهما عماد الادب، وهما الادب بالمعنى الصحيح للابداع.

ثم يلاحظ ان الادب العربي في الاندلس يضيع خلال العصور العامة وخلال الأعصر العباسية خاصة... مما جعل بعض المؤلفين يفضل العناية به منفصلًا.

واذا أردنا ان نستعرض كبار الادباء والمهم من الانواع الادبية على المألوف من تقسيم العصور الادبية رأينا (دون الالتزام بحفظ الاسماء):

١ - عصر ما قبل الاسلام، وعرف فيه من الشعراء: اصحاب المعلقات السبع امرؤ القيس، زهير بن ابي سُلمى، لبيد بن ربيعة، طرفة بن العبد، عنترة العبسي، عمرو بن كلثوم، الحارث بن حلِّزة. ويكوّن الخمسة من هؤلاء - مع النابغة الذبياني وأعشى قيس - اكبر الشعراء في العصر وأشهرهم.

٢ - العصر الاسلامي (صدر الاسلام من ظهور الاسلام حتى عام ٦١

هـ) وفيه القرآن والحديث والخطابة، والكتابة، وعرف شعراؤه بالمخضرمـ لانهم عاشوا في الجاهلية والاسلام، ومنهم حسان بن ثابت والخنساء وكعـ ابن زهير ولهؤلاء شعر جاهلي وشعر اسلامي. ومن المخضرمين الحطيئة ولبيـ ولكن ليس لهذين شعر مهم في الاسلام.

٣ - العصر الاموي (من ٦١ - ١٣٢ هـ) وفيه من الشعراء: جرير والفرزدق والاخطل، وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة... وفيه الخطابـ والكتابة (عبد الحميد).

٤ - العصر العباسي الاول (١٣٢ - ٢٣٢ هـ) وفيه من الشعراء: بشار وأبو نواس ومسلم بن الوليد وأبو العتاهية وأبو تمام ودعبل الخزاعي. وفيه الكتابة (عبدالله بن المقفع، عمرو بن مسعده، سهل بن هارون...).

٥ - العصر العباسي الثاني (٢٣٢-٣٣٤ هـ) وفيه من الشعراء: ابن الرومي والبحتري وابن المعتز. وفيه الكتابة (الجاحظ، ابو بكر الصولي).

٦ - العصر العباسي الثالث (٣٣٤ - ٤٤٧ هـ) وفيه من الشعراء: المتنبي وأبو فراس الحمداني والشريف الرضي ومهيار وأبو العلاء المعري، وفيه الكتابة (ابن العميد، الصاحب بن عباد، الخوارزمي، بديع الزمان، الصابيء، ابو حيان التوحيدي) المقامات (بديع الزمان).

٧ - العصر العباسي الرابع (٤٤٧ - ٦٥٦ هـ) وفيه من الشعراء الطغرائي والابيوردي... وابن الفارض وبهاء الدين زهير، وفيه الكتابة التي تبالغ في الصناعة اللفظية (العماد الاصبهاني، القاضي الفاضل)، المقامات (الحريري).

٨ - ما بعد سقوط بغداد حتى النهضة الحديثة ومنهم من سماه الفترة المظلمة، ومنهم من سماه عصر الدول المتتابعة ومنهم من قسمه الى مغولي وعثماني... والظاهرة العامة فيه ضعف عنصر الابداع في الشعر والنثر وغلبة الصناعة والتكلف بالمعنى المذموم للتكلف... واكبر شاعر فيه هو صفي الدين الحلي.

أما الادب الاندلسي خلال هذه العصور فيعد من شعرائه الكبار: ابن هانىء (المتوفى سنة ٣٦٢ هـ) وابن زيدون (٤٦٣ هـ) وابن خفاجة (٥٣٣ هـ) ويعني دارس الادب الاندلسي بالموشحات عناية خاصة. وقد يقف وقفة قصيرة عند الكتابة... ويمتد تاريخ الادب الاندلسي الى ما بعد سقوط بغداد.

٩ ـ العصر الحديث ويبدأ مختلفاً في الاقطار العربية، وكان أول ما بدأ في مصر ولبنان ثم لحقتها الاقطار الاخرى... وكان العراق اغنى من غيره في الشعر والادب في الفترة التي سبقت ما عرف رسمياً بالعصر الحديث...

ومن كبار شعراء العصر الحديث في مصر: البارودي، شوقي، حافظ... ومن كبار كتابه طه حسين، المازني، العقاد، الزيات، أحمد امين، البشري... واكثر ما اشتهر توفيق الحكيم بالمسرحية، واشتهر محمود تيمور بالقصة القصيرة والرواية، واشتهر نجيب محفوظ بالرواية.

واشتهر ادباء عرب، باسم شعراء المهجر، والمقصود بالمهجر الامريكتان حيث اضطر عدد كبير من العرب أغلبهم لبنانيون الى الهجرة والعيش هناك وقد برز بينهم ادباء اشهرهم: ايليا ابو ماضي، جبران، ومنهم من عاد الى بلاده مثل أمين الريحاني وميخائيل نعيمة.

واشتهر في العراق: الزهاوي الرصافي والكاظمي والشبيبي والشرقي... والجواهري.

وفي كل قطر عربي شعراء وكتاب ومن الذين خرجت شهرتهم عن حدود القطر الياس ابو شبكة والاخطل الصغير (بشارة الخوري) من لبنان، وبدوي الجبل وعمر ابو ريشة من سورية، والشابيّ من تونس... والا ففي كل قطر عربي نهضة ادبية في الشعر والقصة وغيرهما تكون اساس دراسة بالمرحلة المعاصرة...

الخلاصة أن تاريخ الادب العربي يتابع الادب العربي من بدايته قبل الاسلام فيما عرف بالعصر الجاهلي حتى العصر الحاضر، وقد تبنى في متابعة

نظام العصور الذي سار عليه التاريخ العام (السياسي)... ولا بد لأي تاريخ أن يرتبط بالزمن ولكن تقسيمه يستلزم التنبيه الى أن هذه العصور ليست منفصلةً بعضها عن بعض لأن التاريخ مسيرة متصلة وانما اتخذت العصور لتسهيل تعليمه معتمدة على ابرز الاحداث التي تحدث تغييراً كبيراً (في الظاهرة على الاقل) والا فلا يعني عام ١٣٢ هـ مثلًا اكثر من زوال اسرة حاكمة ومجيء اسرة اخرى، ومثل ذلك قل في الاعوام الاخرى...

ويبدو الاتصال على وجه أوضح في الادب، وقد كان من أهم الاعتراضات على تقسيم العصور الادبية متابعة للعصور السياسية ان العصور السياسية لا تحدد عصور الادب وان الادب له شخصيته في نموه وتطوره... لا يخضع فيها للسياسة... فاذا عدنا الى عام ١٣٢ هـ مثلًا رأينا الادب، ولا سيما في البصرة، بدأ يتطور قبل هذا التاريخ، وان مجيء بني العباس لم يكن السبب الأول في التطور... بل ان من الدارسين من لاحظ ان الادب قد يقوى يوم تضعف السياسة ولا أدل على ذلك من القرن الرابع الهجري حيث بلغت الخلافة حداً بعيداً في الضعف وتوزعت الخلافة العباسية ولايات وامارات مستقلة... ولكن الادب قد ازدهر في هذا القرن وكان فيه ـ فيمن كان ـ المتنبي أكبر شعراء العربية.

وبحث الدارسون عن طرائق اخرى لدراسة تاريخ الادب من أهمها دراسته على الفنون الادبية منذ البداية حتى النهاية: الشعر ويؤخذ غرضاً غرضاً: الحماسة، الفخر، الغزل، المديح، الرثاء، الهجاء، الخطابة، الكتابة، القصة، المقالة... ولم يخل مثل هذا المنهج من مؤاخذات منها انه يضيع على القارىء الرابط الزمني، اما اذا اضطر اليه فانه يعود فيصير تأريخاً؛ ومنها الاعتماد على النصوص وحدها ولكن هذا لا يستغني عن التاريخ ولا يكون تاريخاً بالمعنى الصحيح.

وعكست هذه الآراء المناهج المدرسية والكتب المؤلفة عليها وقد هالها الاهتمام الزائد الذي كانت توليه الكتب الاولى للتاريخ حتى يستحيل معه الدرس تأريخاً اكثر منه أدباً، فدعت الى منهج يقوم على «التاريخ

والنصوص» ولكن عدداً من المؤلفين لم ينتبه جيداً الى السبب الدافع الى التغيير فجاء كتابهم «تاريخ أدب» يحمل اسم «الأدب والنصوص»... وكان هذا من العوامل التي دعت اللجان المؤلفة للغة العربية في وزارة التربية العراقية الى ان تسمي الدرس «النصوص الادبية» وتوصي بأن تدرس النصوص في اطار من التاريخ بأن يقدم للنصوص من كل عصر بمقدمة موجزة عن العصر عموماً في اتجاهاته وميزاته مؤكدة ربطه بالعصر السابق والتمهيد في آخره للعصر اللاحق محاولة مع ذلك أن تتلافى أخطاء أخرى كان يضيع خلالها عدد من الشعراء والكتاب ينظر على انهم صغار، وعدد من الظواهر الادبية تعد ثانوية...

ليس المهم الاول في الدراسة الادبية التاريخ وانما الأدب نفسه، الشعر والنثر، اما التاريخ فهو اطار تعين مسيرته على زيادة الفهم...

المؤاخذات على تاريخ الادب كثيرة، وهي ترد على أي منهج سارٍ ولكنها لا تعني التضحية به قدر ما تعني الحذر من المبالغة فيه بحيث يبدو عصوراً متمايزة تمام التمايز او يطغى فيه التاريخ على الادب نفسه وعلى الجانب الفني... وهذا يعني ـ ايضاً ـ ان لا بد لمن يتولى كتابة تاريخ الادب ان يكون على حظ من النقد الادبي.

الأدب المقارن:

نما في اوربا مع النقد وتاريخ الأدب... على وجه أحدث منهما نوع أدبي عرف بالأدب المقارن.

كانت له بدايات في فرنسا أوائل القرن التاسع عشر ثم ركدت الى أن كان الظهور الحقيقي له اواخر القرن التاسع عشر في انكلترا والمانيا. ثم تبنته فرنسا فسارت أشواطاً بارزة في توطيده منذ اوائل القرن العشرين فكان له المختصون والكتب. ودخل الجامعات مبتدئاً بجامعة ليون الى أن صار له معهد خاص به وكيان متكامل... واذا كانت فرنسا قد برزت فيه الى هذه الدرجة الملحوظة، فان الدول الاخرى لم تهمله، ولم يفتها أن

تضيف شيئاً الى مسيرته... وهو الآن يلقى العناية في العالم كله... وشملت هذه العناية العرب بعض الشيء فترجموا عنه وربما درسته بعض الجامعات، وتخصص فيه بعض الاساتذة وكتب أو ألف... ولكن المسألة ما تزال في بدايتها ولم تخل من تعثر واضطراب... وقد كان التعثر والاضطراب قد أصابا مسيرة الادب المقارن في الغرب وكان المناسب أن نتجنبهما، ولو قطفنا الثمرة ناضجة لكنا أكثر تقدماً وأثبت خطًى...

وآخر وأهم ما انتهى اليه الأدب المقارن في تعريفه أنه دراسة الأثر الذي يتركه أدب لأمة في أدب أخرى لها لغتها الخاصة المختلفة. فلا بد ـ اذاً ـ في كل أدب مقارن من توافر شرطين متلازمين الأول: أدب لأمتين مختلفتين، الثاني: أثر ـ أو صلة ـ لأحد هذين الأدبين بالآخر.

وواضح من هذا أن الأدب المقارن لا يدرس أدب هذه الأمة وتلك لأن دراسة ادب امة من الامم من اختصاص تاريخها القومي الخاص بها، وانما يدرس الأثر الحاصل من الصلة او التأثير وهو في هذا ينتفع الى حد كبير بالنتائج التي تصل اليها الدراسات الناضجة التي يهيؤها المختصون في كل امة عن تاريخ أدبهم، ومن ثم يركز جهده على الاثر الحاصل.

يدرس الادب المقارن اثر الادب الفرنسي في الادب الانكليزي، وبالعكس، اثر الادب الفرنسي في الادب الالماني، الروسي... وبالعكس... والمقصود بالعكس ان الادب الفرنسي أثر في أحد هذه الآداب في عصر من العصور، فدراسته ـ اذاً ـ من موضوع الادب المقارن، ثم ان أحد هذه الاداب اثر في عصر آخر بالادب الفرنسي، فتكون دراسته على هذا من الادب المقارن...

ويمكنك على هذا أن تدرس أثر الادب العربي في الادب الفارسي، والادب التركي... أو تدرس العكس... وهكذا لدى الامم كلها.

ومن الطبيعي ان تكون المقارنة بين أدبين كاملين لأمتين صعبة لا يسهل على امرىء واحد النهوض بها، ولهذا كان من المألوف المتبع في الدراسات

المقارنة أن تقف عند وحدات صغيرة لتستطيع النفاذ الى زواياه ولتستوعب أجزاءها، وكان من أمثلة ذلك أثر مونتين (الفرنسي) في شكسبير، وأثر والترسكوت (الانكليزي مبدع الرواية التاريخية) في الفرد دفيني (الفرنسي)، أثر روسو في تولستوي، أثر گلگامش في هوميروس، المسرح المصري القديم في المسرح الاغريقي، أثر الشرق في گوته (الالماني).

ومن الدراسات العربية التي وقعت ما عمله محمد غنيمي هلال في دراسته للدكتوراه فألف في «مجنون ليلى بين العرب والفرس»، «وأثر النثر الفارسي في النثر العربي».

ويمكن ان تقام دراسات كثيرة من نوع أثر كليلة ودمنة في لافونتين، والف ليلة وليلة في ڤولتير، قصة المعراج في الكوميديا الالهية، الشعر العربي في اسپانيا في شعراء التروبادور الفرنسيين.

ويمكن ان ندرس اثر وليم بليك في جبران خليل جبران، وموباسان في محمود تيمور، أوديب سوفوكليس في أوديب توفيق الحكيم، والادب التركي الحديث في محمود أحمد السيد... المسرح الفرنسي في المسرح العربي، برشت في المسرح العراقي، چخوف في القصة العربية القصيرة، وهكذا... حيث توجد صلة وتأثير، يوجد مجال الادب المقارن والّا، فلا.

والمعتاد في عنوانات البحث المقارن حذف كلمة «أثر» منها لأنها مفهومة ضمناً بل انها هي أصل البحث ومادته؛ فاذا قلنا: تولستوي وروسو أو گوته والشرق او الكوميديا الالهية والمعراج... كان معنى ذلك تأثر تولستوي بروسو أو أثر روسو في تولستوي... وهكذا...

ولما كان التأثير بين الآداب من امم مختلفة يزداد يوماً بعد يوم في العصر الحديث، فان مجال الادب المقارن يزداد كذلك. بين الادباء، والانواع والافكار واللغة والموضوعات...

واذا كنا واقعين في العصر الحديث ـ ومنذ القرن التاسع عشر ـ تحت تأثير آداب الأمم الاخرى من فرنسية وانگليزية وروسية وامريكية... فان

هذا لا يدعو الى الوقوف ضد التأثر هذا، فليس في الاخذ الصالح ضير وانما الضير في جهل المرء ما يأخذ وما يدع، كأن يأخذ ضاراً لا يصلح له ويدع نافعاً يعينه على التقدم... والعالم اليوم كله يؤثر بعضه في بعضه الآخر ولا مفر من ذلك ولا موجب للفرار منه... وانما لا بد لنا اذ نأخذ ونتأثر ـبعد تمييز الطالح من الصالحـ أن نحتفظ بشخصيتنا فلا نضيع في التقليد وندل على ضعف، انما يتأثر المرء بغيره لا ليكون ظلًا له ونسخة منه وانما ليجد طريقه المتميز من طريقه وليستثمر مؤهلاته فاذا هو شخصية اخرى... وهكذا كان التأثر الصالح في كل زمان، وبهذا المعنى يرى الادب المقارن شكسبير وقد بحث فيه تأثره بمونتين... وتولستوي وقد تأثر بجان جاك روسو، وچخوف وقد تأثر بموباسّان...

ولا شك في اننا، رغم فوضى الأخذ، ورغم جهل بدا هنا وضعف ظهر هناك، استطعنا ان ننتفع بالجيد وان نحتفظ معه بقسط كبير من شخصيتنا افراداً وادباً عربياً وأمة... ولا ادل على ذلك من هذا الذي حققناه ـقل او كثرـ في القصة والمقالة والمسرحية... والنقد الادبي وتاريخ الادب...

واننا لسائرون نحو الاحسن والاحسن ولا يبعد ان ينتقل تأثيرنا لغيرنا ـولم لا ؟

ولا بد لنا كذلك من السير قدماً في مادة «الادب المقارن»، فتكون لنا الدراسات القيمة، نفرز في هذه الدراسات أثر الغرب فينا ـاليومـ ونسبر غور تأثر الغرب بنا ـأمسـ وقد درس الغربيون كثيراً من تأثرنا فيهم، ولكننا لو تولينا ذلك لاستطعنا أن نصل الى نتائج أدق لاننا أعرف بأدبنا ـ على ان نعرف سلفاً ان الطريق الى «الادب المقارن» ليست سهلة فهي تقتضي استعداداً خاصاً وثقافة واسعة وعلماً بلغتين على الاقل، وعلماً بأدبين... من كل الوجوه... ثم تعاوناً مستمراً مع مؤرخي الآداب الخاصة بكل امة ومع نقادها.

وتتضح خلال هذه الخلاصة فوائد «الأدب المقارن» في كشفه الأثر

بين اديبين أو أدبين أو أمتين فيرى الامة ما أخذت وما أعطت وتصرفها لدى الاخذ او العطاء، وهو ما لم يستطع أن يراه مؤرخ الادب الخاص بأمة واحدة لانه محدود بها على حين يركز دارس الادب المقارن على الاثر وينظر الى التواريخ المنفصلة لآداب الأمم من زاوية تختلف عن زوايا نظر المؤرخين انفسهم... ويؤدي الوقوف على التأثيرات المتبادلة بين الامم الى توسيع الافق وصواب النظر الى التأثير او التأثر...

انه -في الخلاصة- يكمل تاريخ الادب القومي ويوسع أفق ابناء الادبين، ويريهم مكانهم من الحضارات وما عليهم أن يرسموه لانفسهم في مخططاتهم.

ولا بد -لدى محاولة الفهم الصحيح لمدلول الأدب المقارن في آخر ما استقر الرأي العام عليه من ثلاث ملاحظات يخرج بها عنه ما ليس منه، وان حُسب -أو يُحسب- أحياناً على أنه منه.

الملاحظة الاولى: ان تقابل بين أديبين من لغة واحدة وأمة واحدة لتبين ما امتاز به كل عن الآخر، وما قصرا فيه كأن يكون موضوعك -كما كان موضوع الآمدي في القرن الرابع للهجرة: ابا تمام والبحتري. وقد حفظ لنا الآمدي الاسم المناسب لمثل هذه العملية في الدراسة والنقد، وهو: «الموازنة» انك تضع أديبا في كفة ميزان وتضع اديباً في كفة أخرى وترى ما لكل منهما وما عليه، وتثبت ذلك مع ما رآه الآخرون...

ومثل هذا ان تعيد العملية مع أي اديبين آخرين قبل أبي تمام والبحتري، امرؤ القيس وزهير، جرير والفرزدق، بشار وأبو نواس... الحبوبي والسيد حيدر، شوقي وحافظ، الزهاوي والرصافي، طه حسين والعقاد،... الخ ويمكنك ان تخرج عن العصر الواحد فتجعل موضوعك مثلًا: الجاحظ وأبو حيان التوحيدي، المتنبي والجواهري، عمر بن أبي ربيعة ونزار قباني... ويمكنك ان تتوسع أزيد وأزيد فتقابل بين قطر عربي وقطر، وعصر عربي وعصر... وغرض وغرض وقصدك الاول بيان

وجوه الشبه والاختلاف، بغض النظر عن التأثير، واذا كان تأثير أثبته، والا فليس شرطاً ان يكون ـ وتسمى عمليتك هذه: الموازنة فهي ليست من موضوع مصطلح الادب المقارن حتى لو جرت فيها مقارنة وقد رأينا أن مصطلح الادب المقارن يشترط التأثير بين أدبين او نوعين أو اديبين من أمتين مختلفتين والا فان هذا الذي تفعله في دراستك ضمن مجال الادب العربي، يفعل مثله الآخرون في آدابهم القومية، ولا يدخلونه في مصطلح الادب المقارن، وانما هو داخل في العملية النقدية وفي تاريخ الادب القومي لتلك الامة...

ولعلك تلاحظ ان «الموازنة» والتوسع بمعناها بحيث تتعدى الشاعرين المتعاصرين الى غير المتعاصرين والى الاغراض والاقطار والأنواع.. تؤدي واجباً قومياً اذ ترينا وحدة هذا الادب العربي في جوهره على رغم اختلاف العصور واختلاف الاقطار... ولقد رأينا منذ قليل اننا وزعنا أعلاماً من أدبنا الحديث على الاقطار: مصر، لبنان، سورية، العراق، ونضيف إلى ذلك الأقطار الأخرى من المحيط الى الخليج... فنلاحظ ان مسألة الاقطار مسألة تعريف وتسهيل درس والا فقد أثرت لبنان بمصر وأثرت مصر بالعراق وأثر العراق بالخليج... ثم ان الادباء كلهم شوقي، الياس ابو شبكة، الجواهري، طه حسين، الشابي، حنامينه... من كان شاعراً منهم ومن كان قصاصاً أو مقالياً.. تجمعهم كلمة واحدة هي العرب. وعلى هذا فدراستهم كلهم واجبة... وهي تدخل في تاريخ الادب القومي... ولا تدخل في مصطلح الادب المقارن كما استقر عليه.

الملاحظة الثانية: أن تعرض لحال موضوع واحد لدى امتين مختلفتين مبيناً موقف ادب كل امة منه، في المعاني والمباني... في حالة الرضى والسخط، في الماضي والحاضر... دون ان يكون لاحدى هاتين الامتين تأثير في الاخرى بل دون ان يثبت الاتصال بينهما، وكل ما حدث ان مادة الموضوع الواحد وجدت لدى هذه ضمن ظروفها الخاصة، ولدى تلك ضمن ظروفها الخاصة.

هذه الدراسة قد تكون طريفة، وقد تكون مجدية اذ ترينا كيف يتصرف الانسان، على اختلاف في الزمان والمكان، ازاء مادة واحدة، وربما وجدنا تشابهاً كما نجد اختلافاً، فيرينا ضرباً من وحدة الفكر الانساني... وربما اكدت مثل هذه الدراسة وجوه الشبه اكثر مما تؤكد وجوه الاختلاف... ولكنها على اي حال، ليست من مصطلح الادب المقارن فيما استقر عليه، وان أجريت في وقت من الاوقات وحسبها أهلها من الادب المقارن، انها ليست من الادب المقارن. وليكن اسمها بعدَ ذلك ما يكون.

ومن الامثلة عليها ان تدرس ما جرى في الادب العربي من موضوعات مثل: الجمل، الصحراء، السيف، الوطن، الماء، الذئب، الاسد، الحب، الشجاع، الموت... الخ في الادب العربي وأي أدب آخر بعيد عنه في الزمان والمكان أو في أحدهما دون أن يكون خلاله اتصال أو تأثير مباشر لأمه في أمة.

وكان أحد أدباء العربية: فخري أبو السعود قد زاول مثل هذه الدراسة وجوّد فيها باختياره لكل مقالة موضوعاً واحداً يستعرض خلاله ما جاء عنه في الادبين العربي والانكليزي. الدراسة طريفة ومفيدة وكان القارئون يقبلون عليها مع فرقٍ واحد هو أنه كان يراها «من الادب المقارن» على حين ان الادب المقارن فيما استقر عليه من مصطلح لا يعترف أن تكون منه.

الملاحظة الثالثة: ان الاصل في الادب المقارن ان يكون ثنائياً، يختار أدبين أو موضوعين أو أديبين من أمتين مختلفتين وقع بينهما تأثير وكانت صلة ويركز عمله الاول على هذا التأثير أو الصلة...

هذا هو الأصل في الادب المقارن بالذي استقر عليه من مصطلح، ولكن يحدث ـ وحدث فعلاً ـ للدارس أن يوسع عالمه فيتعدى الثنائية الى الثلاثية أو الرباعية أو أي دائرة تتعدى الاثنين... والدراسة ـ بالطبع ـ طريفة، ومفيدة، وأقل ما فيها أنها تزيد في سعة الافق والتقريب بين بني

الانسان... ولكنها ليست من ميدان الادب المقارن فيما صار به مصطلحاً. وليكن اسمها بعد ذلك ما يكون، ومن الباحثين من سماها «الادب العام» مستمداً التسمية من «عمومية» الظاهرة التي تقع لدى عدة أمم وفي عدة آداب تتشابه خلال جيل واحد أو ضمن عصر محدود من تواريخ تلك الامم وموضوعات أدبها ومن أمثلتها الروسوية أي آثار جان جاك روسو في عدة أمم أوربية: فرنسا، المانيا، ايطاليا، انگلتره، روسية: أو الكلاسيكية أو الرومانتيكية... الفن للفن... الخ.

وواضح في مثل هذه المواد لدى دراستها في الاقطار المختلفة انها ترجع، في الغالب، الى تأثير وتأثر، وانتقال هذا الاثر من قطر الى آخر وهي في هذا تشبه الادب المقارن ولا تختلف عنه الا في صفة أساسية هي كونها تدرس أكثر من أدبين، فجرى الاصطلاح نحو ابعادها عن حدود «الادب المقارن» الى أي ميدان خاص آخر، وليكن اسمه ـ كما رأينا ـ الادب العام.

هذا الى أن دراسة الظواهر العامة لدى أكثر من أمتين لا تقوم دائماً على وجود الصلة والتأثير، لانها يمكن أن تقوم على وجود هذا التشابه دون أن يكون هناك أي تأثير أو أي تأثير ملحوظ، ويذكر الاورپيون من امثلة ذلك «الازدهار المفاجىء الذي اصابته الرواية الريفية في المانيا وسويسرا وفرنسا وانكلترا حوالي عام ١٨٤٠ـ١٨٥٠».

خلاصة الدراسة في «الادب العام» ان الذي يهمها اولاً وأخيراً هو وجود «التشابه» بين اكثر من أدبين لأمتين مختلفتين وجدت بينها صلات أم لم توجد. ومن الذين يخرجون هذا البحث عن مصطلح الادب المقارن يقترحون تسميته «أدب التشابه».

١٨ ـ الاسلوب

الأسلوب ـ في ابسط التعريفات ـ رصف الكلمات لتكون جملا وفقراً... يوصل بها صاحبها شيئاً الى الآخرين. والأساس فيه ـ على هذا ـ اللغة. فهناك ـ اذاً ـ ثلاث مواد هي: المرسل والمتلقي واللغة التي توصل معنى بينهما. ولا بد للمتكلم أو الكاتب من معرفة جيدة باللغة التي يتبناها، وتتطلب هذه المعرفة ثروة بالمفردات ودلالاتها المختلفة. وعلما بقواعد اللغة في نحوها لدى الرفع والنصب او الجر او الجزم، وادراكاً لمألوف الامة لدى تركيب المفردات في جمل من حيث الاحساس بعوامل الربط والتيقظ لحالات التقديم والتأخير والإيجاز والاطناب والقصر. وتأتي هذه المعرفة عن ادامة النظر في النصوص الجيدة لتلك اللغة وتدرب على الكلام والكتابة بها، والاستفادة من التجارب للوصول الى الحال المطلوبة من تتابع الفقر في بناء عام.

ولك أن تسمي هذا الجانب من أية كلمات مرصوفة في فقر وبناء عام، يؤدي بها صاحبها غرضاً في نفسه الى الآخرين: الشكل، على أساس أنه مظهر هذا الكلام، أي شكله الذي يقابله الآخرون أول ما يقابلون... كما تقابلهم أية بناية من الخارج مؤلفة من وحدات بنائية صغيرة كالآجر، ثم تصير أدواراً وشبابيك وغرفاً...

ولم تكن اللغة خالية في البناء الذي وردت شكلاً عليه، لانها ـ كما رأينا ـ تحتوي شيئاً يريد أن يوصله صاحبه الى الآخرين: فكرة، رأياً،

معلومات، حالة نفسية... ولك أن تسمي هذا الذي يحتويه الشكل: المضمون، على أساس أنه مضمَّن في اللغة منطوٍ خلالها حي بين حروفها وكلماتها... كما تتضمن أية بناية محتوياتها الداخلية من أثاث وبشر... ذلك على سبيل التمثيل والتوضيح والا فان ارتباط مضمون اللغة بشكلها ارتباط تام... ولا يكون أسلوب ما لم يتم هذا الارتباط والتوحد، على حين يمكن أن تكون البناية شكلاً فقط من غير مضمون أي يمكن الفصل بين شكلها ومضمونها.

هذا هو الاسلوب في أبسط تعريفاته.

ولكنك اذا عدت الى الكلام الذي يوصل به صاحبه شيئاً الى الآخرين، رأيته نوعين: نوعاً وجد من سماه العلمي ويكون الاسلوب العلمي، ونوعاً ميّزوه بالادبي ليكوِّن الاسلوب الأدبي. ولا بأس في أن نقبل هذا التفريق - ولو مؤقتاً أو متابعة لما صار مقرراً، ولا شك في وجود الفرق بين الأسلوبين.

يأتي ما سمي بالاسلوب العلمي - ولنلاحظ منذ البداية ان كلمة «العلمي» هذه لا تعني تخصيص الكلام او نوع الاسلوب المقصود بالعلم الصرف من طبيعيات ورياضيات وانما هو يرد فيها وفي غيرها من تاريخ وجغرافية وفلسفة وعلم اجتماع وسياسة... وفي كل مقالة تعليمية تكتبها جريدة أو مجلة لتوصل الى الناس فكرة أو خبراً أو تشرح وضعاً... كأن «العلمي» تعني الاقتصار على الغرض التعليمي، وأن المتكلم في هذه الميادين المختلفة يتكلم كما يتكلم العالم المختص بالعلوم الصرف في الهدوء والوضوح والاقتصاد، أنه عقل يخاطب عقلا، أنه أمرؤ يريد أن يوصل الى سامعيه وقارئيه مادة مقررة وعليه ازاء ذلك أن يكون مفهوماً لا يطالب من اللغة الا بمقدار حاجته المحدودة بالمادة التي يتحدث عنها وان تكون اللغة في هذه الحال سليمة، وهي لا تختلف من متحدث الى متحدث ومن كتاب الى كتاب، في كل مادة ولدى كل متكلم تحمل صفات واحدة هي:

في الشكل: فصاحة المفردات، وحسن اختيارها مألوفة معروفة دقيقة؛

صحة التراكيب من حيث النحو وارتباط الكلمات ببعضها على وجه التماسك والمتانة؛ وتجميع الجمل لتؤلف الفقر، وتوالي الفقر مترابطة مع بعضها متسلسلة منطقياً منذ البداية الى الوسط الى النهاية حسب خطة، مرسومة النقاط الرئيسة والحجج اللازمة، وميزت الاصلي من الفرعي وحذفت الزوائد التي تخرج عن محور القصد، وتجنب النواقص التي تؤدي الى التخلخل والاضطراب.

أما المضمون فهو المادة التعليمية التي أراد أن يوصلها الى السامعين او القارئين بكلامه ذاك نظرية في الهندسة أو قاعدة في الحساب أو قانوناً في الفيزياء، أو اسباب سقوط الدولة العباسية أو قارة افريقية أو حياة المتنبي وخصائص شعره أو نشأة المقامات وأصحابها... أو المبتدأ... أو البنسلين... الخ.

ولا تتطلب هذه المضامين من الشكل غير الصفات التي وردت من سلامة المفردة وسلامة التركيب وتماسك البناء - وهو الوسيلة التي تصل بين عقلين... فما للمادة أي المضمون صلة بعاطفة او انفعال او حالة نفسية بالمرسل والمتلقي، وما للشكل أي الكلام حاجة الى رنين موسيقى واستعارات وسجع وجناس.

كل ما يسعى اليه الاسلوب الذي سمي علمياً ان يصدر الكلام من المرسل واضحاً سليماً فيفهمه المتلقي على الوجه الذي قصد اليه بتركيز ودون التباس.

هكذا يجب أن يتكلم الناس كلهم، ويجب أن يكتبوا.

واذ نقول: يجب، وعلمي، وتعليمي... فان ذلك يعني ان هذا النوع من الكلام - الذي سمي الاسلوب العلمي بالصفات التي ذكرناها له - هو اسلوب «كل الناس»، ويعني انه خاضع خضوعاً تاماً لامكان تعلمه، ولا عذر عنه لأيٍّ يريد ان يتحدث أو يدرِّس او يؤلف أو يكتب في الجرائد والمجلات. على هذا كان العرب القدامى عندما كتبوا النحو والتاريخ والاخبار والتراجم... والفلسفة والعلوم الصرف؛ وعلى هذا العالم العربي

اليوم في حديثه وكتابته ما بين الخبر الصحفي اليومي والكتاب عن «الفضاء» و «السرطان»؛ وعليه كذلك كتبنا المدرسية ـ ومنها ما هو بين يديك، بما فيها الكتاب المسمى «الثقافة الادبية» ـ وغير المدرسية، ومقالاتنا التعليمية في الجرائد وغيرها... أجل، يجب، وكل ما في الامر أن الذي «يخيف» هنا في «يجب» و «كل الناس» ما يراه الفتى العربي المعاصر من فرق بين لهجته اليومية (العامية) واللغة (الفصيحة) التي يتبناها المثقف والمعلم والمؤلف... أي اللغة العربية كما هي في مفرداتها وتركيبها وقواعدها ومعتاد ما وردت عليه لدى المؤلفين القدامى وحددتها المعجمات لتؤدي غرضاً أو معنًى أو مادة في وضوح واتساق.

وعلى «الفتى العربي المعاصر» أن يعلم أولاً ان هذا «الفرق» اقل كثيراً مما وجدناه نحن قبله والذي وجدناه كان اقل كثيراً عما وجده آباؤه وأجداده الأقربون، وعلى الفتى ـ ازاء ذلك ـ أن يشعر بالمسؤولية ازاء لغته ويسهر على أن يقلل الفرق... ثم يعلم أن هذا الفرق الكبير بين اللهجة العامية واللغة الفصيحة وقع بسبب ظروف قاسية مرت على الامة العربية باعدت بين أقطارها وأبنائها اذ سيطر فيها على مقدراتها أجانب عنها، وقد اشتدت هذه السيطرة بعد سقوط بغداد، وكان الحاكمون وحاشيتهم يجهلون اللغة العربية او لا يهتمون بها وقد يحاربونها ـ كما فعل العثمانيون ـ ويتخذون لغتهم لغة رسمية، ويتولى شؤون اللغة العربية لديهم اناس ليسوا بذوي حظ منها ومن الكتابة فيها فيأتي ما يكتبونه ركيكاً بعيداً عن فصاحة اللغة الاصيلة وسلامتها.

لقد استشرت العامية حتى صعب أن يفهم العربي العربي اذا قدر لها البقاء، وصعب على العربي الكتابة بالفصيحة وصعب عليه فهمها وربما بلغ ذلك حدود الاستحالة ـ وهو أمر مؤلم وخطير، ولم يبق من حماة العربية الاّ عدد محدود جداً منطوٍ على نفسه منزوٍ عن احداث العالم وأهله...

واستمرت الحال حتى كانت النهضة الحديثة منذ القرن التاسع عشر،... وتزايدت المدارس وتعددت الصحف ونشط الادباء وأخذت لغة الكتابة في

التخلص من الركة والعجمة، وشرعت في طريق التحسن، وكانت العناية تزداد كلما ازدادت الغيرة على اللغة والشعور بالمسؤولية ازاءها والايمان بأنها عنصر أساس في حياة الامة وأركان قوميتها وشرط في نهضتها نحو الاحسن والاعلى، وها اننا اليوم احسن حالا منا امس فقد صار التفاهم بين أبناء الأقطار العربية أيسر وصارت لغة الحديث والكتابة انسب وقد ضاقت الهوة بين اللهجة اليومية واللغة الفصيحة واننا نعمل - ونطمح - على ردم الهوة وازالة الفرق بحيث يستطيع العربي أن يتحدث أو يكتب في سهولة ليوصل ما لديه من فكر أو علم أو خبر الى الآخرين. وليس هذا بالمستحيل ولا بد له من تضافر الجهود، وجهود الطلبة جزء من العملية. واذا كان الغربيون الذين اكتملت لهم لغتهم كلاماً وكتابة يسهرون في تعليمها لابنائهم، ويسهرون - بوجه خاص - على التحدث السليم والكتابة السليمة ليحققوا بذلك «الاسلوب العلمي»... فان الاولى بنا ان نبذل جهداً مضاعفا في خدمة لغتنا لكي نتمكن من تحقيق هدف استعمالها على الوجه المنشود ويبقى بعد ذلك الاخلاص في العمل. والهدف ممكن التحقيق لان المطلوب فيه هو الاسلوب العلمي فيما انتهينا اليه من تعريفه بأنه: الكلام بلغة سليمة فصيحة واضحة مترابطة الجمل والفقرات، متماسكة الخطة لتوصل به المعنى المحدود أو المعلومات المحدودة من عقل المرسلين من متحدثين وكتاب ومؤلفين الى عقل المتلقين من سامعين وقارئين. واذا قلنا: علمي، قلنا تعليمي أي ممكن التعلم والتحقيق. ولو كان المطلوب لغة الشعراء وكتاب القصة والمسرحية والمقالة الانشائية... لاختلف الأمر لاننا نكون قد طالبنا بالاسلوب الذي يوصف بأنه أدبي، وهذا خاص بأناس دون أناس وله صفاته وشروطه. واذا طلب عند بعض الناس أو طلب منهم فانه لا يمكن أن يطلب عند «كل الناس» أو يطلب منهم.

صحيح أن الادباء المنشئين من شعراء وقصاصين... يلتقون مع التعليميين بفصاحة المفردات وحسن تركيبها، ولكنهم يختلفون عنهم بزيادة شيء الى لغتهم، هذا الذي يجعل كلامهم أدباً انشائياً مبدعاً... فهم

يرصفون الكلام على «هواهم» ـ لموهبة خاصة بهم وتأثر خاص بهم ـ ليأتي موسيقياً موقعاً مزيناً بالموازنة أو السجع أو الجناس أو الطباق... وتصير الموسيقى في الشعر منه وزناً معيناً أو نغما... يتلاحق الكلام كما يريد له صاحبه وكما هو في نفسه دون تقيد بمواصفات الناس في الربط لكل اديب منشىء في ذلك روابط خاصّة وتسلسل خاص... وفي هذه اللغة شحنات من العاطفة لدى الحب أو الكره والفرح أو الحزن... في تشابه واستعارات من فعل الخيار... واذا بالقصيدة من كلامهم أو القصة أو المقالة صورة فنية تهز السامع أو القارىء فتحرك مشاعره وخياله اذ تنقل اليهم التأثر الذي وقع في نفس الشاعر أو الكاتب.

والاديب المنشىء لا يقصد الى ايصال فكرة ذهنية محددة او معلومات مقررة على الوجه المنطقي المرتبط بخطته التي يتفق عليها الناس عندما يكونون في ذلك الموقف، وانما يقصد الى أن يوصل خلال اللغة ما دار في نفسه وأثار عاطفته وخياله وفكره، وهو لهذا يرسمها كما يشاء هو، وليس كما تقتضي مناهج البحث العلمي بين المقدمة والخاتمة.

ويرى الباحثون في كلام هؤلاء المنشئين الذي عرفناه بالاسلوب الادبي، وما رأيناه فيما عرف بالاسلوب العلمي: شكلاً ومضموناً. الشكل في المفردات وتأليفها الجمل والفقر ثم البناء العام؛ والمضمون فيما حوى هذا الشكل من مادة، هما يتفقان في ظاهر المقصود بالشكل والمضمون، ويختلفان في باطنه اختلافاً كبيراً، وقد رأينا ذلك في اللغة ذات الايقاع من موسيقى ترتفع حينا وتنخفض حينا، تثور وتهدأ لما يتصرف به صاحبها باختيار اللفظة والتركيب ويستعين به لدى الضرورة من جناس وطباق...؛ وفي توالي الفقر الذي لا يخضع للمنطق العام وانما هو خاص بالاديب يستمده من رؤيته هو؛ ثم ان وراء اللغة وبنائها العام ـ اي في مضمونها: العاطفة والحالة النفسية والخيال والافكار والخاطرات المتصلة بهذه الامور حارة حادة مبتكرة...

تدخل هذه الامور اللغة ـ التي هي لغة كل الناس ـ فتزيدها قوة

جديدة لم تكن لها من قبل هذه الامور بل هذه القوة الجديدة، هي ـ لدى الدقة والتحقيق ـ الاسلوب حتى انك لا تحتاج الى وصفه بالادبي اذا اقتنعت بأن هذا الكلام الذي هو لكل الناس ووصفه بعضهم بالعلمي ليس اسلوباً، لان شرط الاسلوب التميز، ولم يتميز الا عند الادباء المنشئين المبدعين في الشعر والخطابة والقصص والمسرحيات والمقالات الانشائية.

ولم يعد الامر غريباً عليك بعد الذي تقدم من شرح، ولا شك في انك سمعت وقرأتِ من هذا وهذا... هذا الذي دعاه بعض الباحثين الاسلوب العلمي وهذا الذي دعوه بالاسلوب الادبي، رأيت العلمي فيما قرأت من كتب التاريخ والجغرافية والشرح الأدبي... وعلم النبات وعلم الحيوان... والفيزياء، ورأيت الأدبي فيما قرأت من شعر وقصص ومسرحيات ومقالات انشائية.

ولا بأس في ان نستعرض هنا نماذج مختلفة من «الكلام» لتزداد معرفة بالفرق بين العلمي والأدبي. وبالأدبي على الوجه الخاص[1]:

١ ـ مرّ شخصان بحديقة: رجل من سائر الناس وأديب، فرأيا ورقة ذابلة على الارض. فقال الاول: هذه ورقة على الأرض، كانت خضراء، وقطعها انسان ورماها فوق التراب ثم يبست واصفرت. وكذلك كلّ ورقة تتفسخ وتنحل في التربة وتكون سماداً يساعد على نمو الاشجار.

وقال الاديب (الشاعر: عمر النص):

بالله من حطّك فوق الترابْ	واستلب النَّضرةَ من وجنتِك؟
يا ورقتي! قد جف هذا الشبابْ	ورقد الموتُ على صفحتكْ
والعمرُ وهمّ والأماني سرابْ	فكيف تبكين على خضرتِك؟

الشاعر يخاطبها ويحادثها برقة ولطف ويسألها، وفي تساؤله ألم من أجلها وسخط على ذلك الذي قطعها فسبب لها هذا الاصفرار البادي على وجنتها. إي نعم، ان للورقة، برأي الشعراء وجنة، وان هذه الوجنة عادت

(١) مستفيدين كثيراً من كتاب «النقد الأدبي» المدرسي المطبوع سنة ١٩٦٤ ببغداد.

صفراء بعد أن ذهب عنها الرُواء.

ويخاطبها بيا ورقتي! وكأنه يخاطب حبيبا لديه عزيزاً عليه... يتألم لذهاب شبابه، الشباب يجف مثل الماء ـ برأي الشعراء، الموت يرقد.

ثم تصور هذا الشاعر الوَرقة تبكي، وسبب بكائها معروف لديه لا نقاش فيه هو ذهاب خضرتها. ويحاول أن يسليها ويعزيها، وطرق التعزية متعددة، وكل شاعر يسلك الطريق التي تمثل حالته النفسية، فان كان حزيناً متشائماً ـ مثل صاحبنا ـ رأى ان لا داع للحزن لأن العمر وهم والأماني سراب.

وهكذا نجد الشاعر في خطابه للورقة عبر عن فكرته وعن حالته النفسية التي كان عليها، وقد جلاها في هذه الصورة المتمثلة بالورقة الذابلة التي أشبهت ـ بحال من الأحوال ـ أمراً يتعلق بوجوده، وذكرته بتجربة قاسية عاناها وتركت آثارها عميقة في نفسه.

والالفاظ بعد ذلك سهلة مأنوسة، كلها الفاظنا، والفاظ العلماء، ولكن الشاعر منحها قوة جديدة ودلالة جديدة بالتركيب الشعري ذي الايقاع الذي يهز النفوس وينقل اليها تأثر الشاعر فيهزها مستعيناً بالعاطفة والخيال.

ولم يكتف الشاعر بالتجاوب مع الورقة بهذا القدر، وانما نظم قصيدة كاملة مترابطة على سياق حالته النفسية ومضى فيها يحدث الورقة وينتصر لها ويسب الذين عبثوا بها ويتمنى لو أعادها الى الحياة فيقول:

أوَدُّ لو تنبِض هذي الشفاهْ ... وتستقي ماءَك من أدمعي
أوَدُّ لو أسكب فيك الحياهْ ... ويغتذي ضلعكَ من أضلعي
لم يفقِد الرّيَّ ولم يقطعِ ... ويرتوي عرقُك حتى أراه

وهذا هو اسلوب الادباء الفنانين الذي لا يتأتى لعامة الناس.

٢ ـ قال ابو تمام:

ديمة سمحة القياد سكوبُ ... مستغيث بها الثرى المكروبُ
لو سعت بقعةٌ لاعظام نُعمى ... لسعى نحوها المكان الجديبُ

لـذَّ شـؤبـوبها وطـاب فلـو تسـ ـتطيعُ قامت فعـانقتهـا القلـوبُ
فهـي مـاءٌ يجري ومـاء يليـه وعـزالٍ تنشـا واخـرى تـذوبُ
كشف الروضُ رأسـه واستسر الـ ـمحلُ منهـا كما استسر المريـبُ
ايها الغيـثُ حـيٍّ أهلاً بمغـدا كَ وعنـد السُّرى وحين تـؤوبُ

في هذه الابيات وصف للمطر. وكلنا رأى المطر. ولو سألنا انسانا عن مطر رآه من هذا النوع لقال: «لقد كان مطراً غزيراً متصلا، روى الارض المجدبة الممحلة فنبت الزرع واخضر...».

وهذا كلام حقيقي بالفاظه وتعبيراته، ولكن الشعراء لا يرضون لانفسهم أن يتحدثوا عن المطر بهذا الكلام الجاف، انهم يتحدثون عنه فيبينون أثره في نفوسهم وهم يتحـدثـون عنـه بـالتشـابيـه والاستعـارات والصور، بل انهم ليحبونه ويعلنون حبهم اياه، ويخاطبونه كما لو كان حبيبا من البشر قدم عليهم بعد غياب وانتظار مستعملين من «المجاز» ما لا يستعمله العلماء أو سائر الناس لدى كلامهم من التزام الحقيقة وذكر الاشياء كما هي بمسمياتها، ومن ذلك:

أ ـ سمحة القياد: وما للمطر قياد، وانما للخيل والحَيَوان، ولكن خيال الشعراء يستعير الاشياء لغير ما وضعت له.

ب ـ مستغيث بها الثرى: والثرى ـ أي الارض ـ لا يستغيث، وانما الانسان هو الذي يطلب مساعدة اخيه وغوثه ونجدته اذا ما وقع في مشكلة. اما الشعراء فلا يفرقون كثيراً ـ في تعبيراتهم ـ بين الارض والانسان انها ـ لديهم ـ تستغيث كما يستغيث الانسان لان الجدب بالنسبة اليها المشكلة أو المصيبة لدى الانسان. وهذا ما يدلهم عليه خيالهم الذي يجعلهم يتصورون حالة الارض كما لو كانت انساناً، بل انهم ليذهبون اكثر من ذلك فيشاركون الارض افراحها كما لو كانت الفرحة قد أصابتهم، وهم في حقيقة الامر يسكبون افراحهم على الارض وعلى ما سواها.

ج - ويصور لهم خيالهم ان هذه الارض لو كانت انساناً لفعلت ما يفعله الانسان عند الشكر على النعم، فكما يسعى هو الى المنعم ليقدم اليه شكره، كذلك يسعى المكان الجديب لو امكنه ذلك، واذا كان ابو تمام هنا - كما هو معروف عنه من عقل وتفكير - قد احتاط، فقال: لو، فان غيره من الشعراء يطلقون الكلام من غير تقييد بـ «لو»، لا في البيت «لو سمعت» ولا في البيت «فلو تستطيع قامت...».

انك اذا قرأت هذا البيت والأبيات التي قبله (وبعده) أحسست بأن للشاعر عاطفة، هي هذا الحب للمطر والفرح به والانس اليه... بل ان حالة الانبساط قد تكون سابقة على المطر، حتى اذا ما نزل لم ير فيه ما يراه الشاعر الحزين مما يزيد الحزن ويبعث على الكرب فاذا العالم اسود، مظلم، واذا بألم الشاعر لا يبعثه الى الامام ليرى الازدهار وانما يبعثه الى ان يرى بالمطر عامل غرق ودمار...

د - ثم تسأل، وكيف يكشف الروض رأسه؟ لانك تعلم جيداً ان ليس للروض رأس. فيقول لك الادباء: نعم، له رأس وهو أخضر. وتسأل كيف يستسر المحل وهل هو انسان؟ فيقولون لك: هو مثل الانسان تماماً وأنه يستسر كما يستسر الانسان المريب الخائف، يختفي ولا يبقى له أثره وتحس هنا - كذلك - بأن للشاعر عاطفة: أنه يكره المحل ويتشفى بزواله.

هـ - ولا يكتفي بكل هذا التجسيم والتأنيس، وانما يصيح من الفرح بكل صراحة كمن يخاطب حبيباً عزيزاً عليه: يهلل به ويرحب معلنا شوقه:

أيها الغيث حيِّ أهلاً بمغدا ك وعند السُّرى وحين تؤوبُ

اذا عدت الى القطعة «ديمة سمحة القياد...»، باحثاً عن المضمون والشكل، رأيت المضمون في هذه الاحساسات النفسية التي كانت في نفس الشاعر وقد رأى المطر، في الخيال المقترن بالاحساسات التي تجعل الارض تستغيث. وجعل للروض رأساً يكشفه... أما الشكل ففي الألفاظ، وقد

رأيت أنها في جملتها ـ على بعد زمان قائلها ـ سهلة وانها مما يعرفه الناس كلهم، ولكن الشاعر استطاع أن يجمع بعضها الى بعض بحيث لا تحس بتنافر في التركيب وانما يجري اللسان عند قراءتها منطلقا مسترسلا من غير عثرات، حتى اذا انتهت القطعة كانت الصورة مكتملة.

وفي القطعة كلمات غريبة وصعبة مثل: شؤبوب. ومع اننا نجهل معناها، اننا نتذوقها، ونحس بأنها في مكانها الطبيعي، واننا قد نفهم انها شيء ذو علاقة بالمطر دون ان نكلف أنفسنا البحث عنها في المعجمات، على حين اننا لو عثرنا بكلمة «شؤبوب» منفردة استصعبناها واستثقلناها ونعلم ـ من هذا ـ ان الذي يقرر صعوبة الكلمة وسهولتها هو مكانها من التراكيب.

لقد تأثر أبو تمام بالمنظر قبل أن يصفه. ثم ان تأثره هذا الذي وصفه بهذه التعبيرات انتقل الى السامع او القارىء فتأثر كذلك فأحب ما أحب أبو تمام وكره ما كره. وقد عاش ـ ويعيش ـ هذا التأثر طويلا، فقد مضى على ابي تمام اكثر من أحد عشر قرنا.

٣ ـ قال علي بن ابي طالب:

«اما بعد، فان الجهاد بابٌ من أبواب الجنة، فمن تركه رغبة عنه ألبسه الله ثوبَ الذُّل وشَمْلَةَ البلاء، ولُزَمَة الصَغار، وسيم الخسف، ومنع النَّصف. ألا واني قد دعوتكم الى قتال هؤلاء ليلاً ونهاراً، وسراً واعلاناً، وقلت لكم أغزوهم قبل أن يغزوكم، فوالله ما غُزي قومٌ في عقر دارهم الا ذلّوا. فتواكلتم وتخاذلتم، حتى شُنت الغارات عليكم. وهذا أخو غامد قد وردت خيله الأنبار وقتل حسان البكري.

فيا عجباً من اجتماع هؤلاء القوم في باطلهم وتفرُّقكم عن حقّكم، فقَبحاً لكم وتَرَحاً حين صرتم غرضاً يُرمى يُغار عليكم ولا تغيرون...»

هذه قطعة من النثر الادبي، وهي خطبة بليغة، جمعت فصاحة المفردات وبلاغة التراكيب فجاءت صورة لمن يترك الجهاد وصورة لما يغلي

في نفس الامام علي وهو يدعو أهل الكوفة فلا يستجيبون. والجمل قصيرة موقعة فيها المزاوجة التي تهبها نوعاً من الوزن والايقاع مثل: شملة البلاء ولزمة الصغار؛ ومثل ليلاً ونهاراً وسراً واعلاناً، فكأن الجملة وضعت في موازنة الاخرى، وفيها الطباق الذي يبلغ حدّ المقابلة في جملتين: اجتماع هؤلاء القوم في باطلهم، تقابل: تفرقكم عن حقكم، وفيها انسجام الالفاظ مع بعضها فكأنها وجدت لترصف على هذه المجاورة، مع استعارات مناسبة ذات دلالة: الجهاد باب من أبواب الجنة، صرتم غرضاً...

ان كل كلمة فيها تؤدي الفكرة المنبثقة من اعماق نفس الامام للاستنهاض والاستثارة بالترغيب الذي ينتهي بالتقريع.

اننا نحس في هذا الاستنهاض بمشاعر الامام الثائرة الفائرة لتقاعس القوم عن تنفيذ الحق الذي يطلبه منهم، فكان شديداً عليهم، شديداً في محاسبتهم...

هي خطبة واسلوبها ادبي، ولو كان الامام يريد تقرير الحال تقريراً علمياً لاكتفى بجمل معدودة يقول فيها: ان الجهاد واجب وأن صاحبه يدخل الجنة. ولقد دعوتكم الى قتال الاعداء فلم تستجيبوا لدعوتي.

والفرق بيّن بين هذه الجملة المعدودة والخطبة نفسها. ان الجمل جافة جامدة مثل أسطر نقرؤها في كتب التاريخ والواجبات... والصحة... والخطبة من الادب الحق النابض بالحياة والعنف، مرت قرون عليها وما زلنا نقرؤها فتهزنا وتثير مشاعرنا؛ وابتعدت مناسبتها وما زال ممكنا ان يلقى مثلها فيكون له صداه العميق.

٤ ـ كتب أحمد حسن الزيات:

«وهذا ولدي... رزقته على حالة عابسة كاليأس، وكهولة يائسة كالهرم، وحياة باردة كالموت، فأشرق في نفسي اشراق الامل، وأورق في عودي ايراق الربيع، وولّد في حياتي العميقة معاني الجدة والاستمرار والخلود!

كنت في طريق الحياة كالشارد الهيمان، أنشد الراحة ولا اجد الظل وأفيض المحبة ولا أجد الحبيب.. كنت كالصوت الاصم لا يرجعه صدى، وكالروح الحائر لا يُقره هدى،.. كنت كالآلة انتجتها آلة، واستهلكها عمل، فهي تخدُم غيرها بالتسخير، وتمين نفسها بالدُّؤوب ولا تحفظ نفسها بالولادة. فكان يصلني بالماضي أبي، ويمسكني بالحاضر أجلي، ثم لا يربطني بالمستقبل رابط من أمل أو ولد.

فلما جاء « رجاء » وجدتُني أولد فيه من جديد، فأنا أنظر الى الدنيا بعين الخيال وأبسِم الى الوجود بثغر الاطفال..

ما هذا الضياء الذي يشع في نظراتي!؟ وهذا الرجاء الذي يشيع في حياتي؟ ما هذا الرضا الذي يغمرُ نفسي؟ ما هذا النعيم الذي يملأ شعوري؟ ذلك كله انعكاس حياة على حياة، وتدفق روح في روح، وتأثير ولد في والد ».

هذه أسطر من « مقالة » كتبها الزيات بعنوان « ولدي » وهي مقالة انشائية لانها تقترب في جوهرها من الشعر والخطبة... وفيها ضروب من مزايا القصة والمشهد المسرحي...، هي من الاسلوب الأدبي على أي حال، ومن غير نقاش، ولو كانت لغيرَ الزيات من سائر الناس الذين يهمهم ايصال الخبر وحده الى الآخرين لقال « بلغت سن الكهولة من غير أن يكون لي ولد، فسبب لي ذلك ضيقاً ويأساً. ثم ولد لي ولد سميته « رجاء » وقد فرحت به كثيراً ».

ليس هذا القول أدباً وان كان نثراً. انه لغة « كل الناس »، حين يتحدثون. وهو جاف لا يؤدي أكثر مما يؤديه خبر من انسان الى انسان، فلا تحس فيه بحالة صاحبه من الحزن يوم لم يكن له ولد، ولا تحس بحالته من الفرح يوم كان له الولد، فما أشبهه بهذه الاخبار المحلية التي تقرؤها في الجرائد.

أما قول الزيات فشيء آخر، انه أنموذج من النثر الادبي. وصحيح انه يؤدي في خلاصته خبراً من الاخبار، ولكنه في حقيقته اكثر من خبر، فيه

تصوير لذلك الوالد الذي عاش طويلاً من غير ولد فكان يرى الحياة باردة كالموت... وتصوير له وقد صار له الولد فاذا الحياة جميلة حلوة مشرقة احتوته دهشة الفرح فمضى يسائل ويوالي الاسئلة كمن لا يصدق السعادة التي تحققت له... وفيه هذه التشبيهات الجميلة والاستعارات الانيقة وترابط الجمل والفقر، وان الكلمة لتتصل بالكلمة وكأنها هكذا خلقت، وان الجملة لتوازن الجملة لتحدث ايقاعاً موسيقياً يذكرك بالشعر الموزون.

ستقول: ولكن كلام الزيات مطول مسهب، وكلام «كل الناس» مختصر. وهذا صحيح. لان الاديب لا يهمه الطول والقصر قدر ما يهمه اظهار العواطف والافكار والاعراب عن حالاته النفسية في صورة جميلة، ومن ثم يصل ما نفسه وفكره خلال هذه الصورة الى الآخرين فيحدث فيها من الاثر ما ولّده «المنبه» الأول في نفسه.

المقطوعة شكل في مفرداتها وتراكيبها... وتسلسلها؛ ومضمون فيما استودعت الشكل من عواطف الفرح وأفكار العيش... ولكن هذا المضمون غير منفصل عن ذاك الشكل لان القطعة كل موحد يرجع رقيها الى هذا الانسجام التام بين عناصرها.

ويموت طفل، فماذا عساها أن تكتب جريدة محلية لقاء أجرة يدفعها آل الفقيد؟ انها تكتب ما يأتي:

«انتقل الى رحمة ربه رجاء ابن الاستاذ احمد حسن الزيات صاحب مجلة الرسالة، وذلك مساء أمس (الاحد) وقد دفن في المقبرة الشرقية».

وهذا الكلام مفيد لكنه جاف، لا فائدة منه أكثر من ابلاغ خبر الوفاة والدفن، ولا ترى فيه شعور المخبر ولا ألم صاحب الجريدة.

وقد يزيدون عليه عبارات اخرى قصد تخفيف جفافه فيقولون: غصن ذوى، ولكن ما أسرع ما أصبحت هذه الجملة مبتذلة، لانها تجارية مصطنعة، ومثلها «تغمده الله برحمته».

أما الأب، الأب الأديب المنشيء الذي وقعت عليه النائبة وفجعه

المصاب فلا يكرر عبارات لاكتها الألسن ومَجَّتْها الأسماع وفقدت الدلالة، انما يقول:

« ثم انقضت تلك السنوات الاربع، فصوَّحت الواحة، وأوحش القفر، وأنطفأت الومضة.. وتبدد الحلم..

يا جبار السموات والأرض رُحماك! أفي خفقة الوسنان تبدل الدنيا غير الدنيا، فيعود النعيم شقاء، والملاء خلاء، والأمل ذكرى! أفي مثل تحية العجلان يصمُت الروض الغَرِد، ويسكن البيت اللاغب، ويقبحُ الوجود الجميل؟

... ان قلبي ينزف من عينيَّ عبرات بعضها صامت وبعضها مُعوِل!... وا لهف نفسي عليه ساعة أخذته غُصةُ الموت، وأدركته شهقة الروح، فصاح بملء فيه الجميل: بابا! بابا! كأنما ظنَّ أباه يدفع عنه ما لا يدفع عن نفسه ».

وأنت في هذا تحس بشدة حزن الوالد فترى دموعه في عينه، بل ترى دم قلبه يجد طريقه عن هاتين العينين المفجوعتين، وترى عَجَبه من هذا التناقض الذي أحس به في نفسه من السعادة الى الشقاء في لحظة واحدة.

وتعاود القراءة فيعجبك - مع مضمون هذه الحال - اللفظ الفصيح والتركيب الموسيقي... ويتأكد لك أن جمال المقالة لم يأت من واحد من هذه العنصرين (المضمون والشكل) أو منهما منفصلين وانما جاء من توحدهما واستحالة عزل الواحد عن الآخر.

٥ - « هناك كلمات تجري على ألسنتنا أو أقلامنا تحمل دلالات جديدةً لم تكن تعرفها الامم القديمة مثل: الشعب، الحرية، المساواة، الشخصية، الديمقراطية، حق الانتخاب، التعليم بالمجان... الخ

ودلالة هذه الكلمات أن « الشعب » قد برز الى الوجدان السياسي والاجتماعي. فقد كان الحكم في الامم القديمة تتولاه طبقة صغيرة حول الملك أو الامبراطور. وكان الثراء مقصوراً أيضاً على طبقة صغيرة. وكان

الشأن كذلك في التعليم والثقافة..»

هذه قطعة من كتاب لسلامة موسى بعنوان «الادب للشعب» وفي القطعة فكرة واضحة، كلماتها وتراكيبها تؤدي هذه الفكرة وليس فيها عدا ذلك صور وتشبيهات، وليس فيها عواطف وانفعالات، فلم يكن من قصدها ان تكون شعرا او ما يشبه الشعر، وانما كان قصد كاتبها عرض فكرة ذهنية وحقيقة تاريخية.

فهي أنموذج للاسلوب العلمي (أو التعليمي)، ولك أن تقابلها بالمقطوعات السابقة لترى الفرق، فلا عاطفة طافحة بالحب أو الكره ولا خيال يرسم به صاحبه صوراً ذات ألوان ويستحضر ذكريات ماضية. ان هم الكاتب فيها ان يجلوّ رأيه وان يستعمل كل ما لديه من عقل ومنطق وذكاء وعلم لاقناع القارئ بصحة هذا الرأي. اسلوبها ـ اذا ـ علمي ولا يدخل في الاسلوب الأدبي. وليس هذا ذماً، لان للاسلوب العلمي مكانته وخدماته، وهو المفضل في الكتابة التعليمية وفي تأليف الكتب. بل انك لا تذمه حتى حين تقول انه ليس اسلوبا لانه كما يجب ان يكون كلام «كل الناس».

٦ ـ صنف الأسماك:

«يشمل هذا الصنف الاسماكَ الاعتيادية والغُضروفية والرئوية، وجميعها تعيش في الماء طيلة حياتها وتتنفس بواسطة الغلاصم. يكسو جسمها هيكل خارجي من القشور. ويختلف شكل الأسماك باختلاف انواعها. ولكنها على العموم عديمة العنق، مضغوطة من الجانبين، الا ان الأسماك التي تعيش في اعماق البحار مضغوطة من الجهة الظهرية البطنية».

هذه اسطر منقولة من كتاب «علم الحيوان» لا يقصد منها المؤلف الى اكثر من التعليم والدقة في نقل المعلومات بأمانة دون تعصب لجهة ودون اظهار لما للمؤلف من حب لهذا السمك وكره لذاك ودون اللجوء الى الخيال وصور الخيال.

هذا هو الاسلوب العلمي أو التعليمي وبه تؤلف الكتب العلمية الصرف مثل النبات والصحة والفيزياء... والكتب الاخرى في الميادين الاخرى ولا تذمه اذا قلت انه ليس من الاسلوب الأدبي او انه ليس اسلوبا بالمعنى الدقيق للاسلوب لانه مما يجب ان يعرض به الكاتب ـ أي كاتب ـ المادة والفكرة في كل موضوع تعليمي.

الخلاصة:

ان مصطلح «أسلوب» يذهب أول ما يذهب الى الفن والأدب الانشائي من شعر وخطب وقصص ومسرحيات ومقالات ابداعية، وأبسط تعريفاته في ذلك انه: طريقة الأديب المنشئ في التعبير عن عواطفه واخيلته وافكاره.

والمألوف في الدراسة أن يقال ان الاسلوب يتألف من ركنين: الشكل والمضمون. الشكل ما يتراءى للقارئ او السامع من النص الأدبي وتدخل فيه اللفظة المفردة. الالفاظ المركبة في جمل وفقرات، البناء العام. ويشمل المضمون العاطفة مثل الحب والكره وما بينهما من فرح وغيرة وحسد وغضب وانتقام وخوف وحزن وما يتصل بذلك من حالات نفسية؛ ويشمل الخيال وهو القوة التي يرسم بها الأديب الصور بالالفاظ ويستحضر مناظر سبق ان مرت به أو مناظر يراها واقعة في المستقبل؛ ويشمل الافكار والآراء والعقائد ووجهات النظر مما يراه الأديب في الحياة والعيش والنظم والخير والشر... فيكون له مفعول العاطفة في حدتها وحرارتها عندما يكون صاحبه شديد الايمان به.

ويتحد الشكل والمضمون في النص الأدبي الناجح اتحاداً تاماً يبدو معه تقسيم الدراسة الى شكل ومضمون ضرباً من التكلف أو اللجوء الى تسهيل الفهم اما في النص غير الناجح أو المتكلف الذي لا يدل على أن صاحبه متمكن من أدبه ولا يدل على موهبة أو ان صاحبه عمله في ساعة رضى وانسجام فيمكنك ان تفرق بين وجهيّ الاسلوب فتقول: لقد طغت الفكرة أو تقول لقد غلبت الصناعة اللفظية.

انك اذا أكثرت من قراءة اديب واحد، تكونت لديك فكرة خاصة عن طريقته العامة في تعبيره عن عواطفه وافكاره، ورأيته يألف مفردات معينة وتراكيب معينة وافكاراً معينة... حتى انك لو قرأت له ـ بعد ذلك ـ قطعة من غير ان يذكر عليها اسمه، استطعت ان ترجعها اليه.

وهذا ما نعنيه اليوم عندما نقول: لكل اديب اسلوب خاص، أي اسلوبه الخاص الممثل لاصالته وشخصيته، وهو لدى التحقيق ليس المفردات والتراكيب التي هي ملك الناس والمعجم ومألوف اللغة، وليست ما يختلف به اسلوب ادبي عن اسلوب علمي من عواطف وأخيلة وصور... وانما هو ما أضافه هذا الأديب المبدع المعين زيادة على ما لدى غيره من الناس والأدباء الآخرين، وهذا ما نعنيه اليوم عندما نقول: «الاسلوب هو الرجل نفسه» اي الأديب المبدع نفسه، أي ما أضافه، ومن هنا صار لكل اديب اسلوب، وصارت الأساليب عدد الأدباء المبدعين في العالم، وبهذا المعنى نقول: اسلوب أبي تمام، واسلوب المتنبي، واسلوب جبران خليل جبران، المازني، الزيات، طه حسين،... الجواهري،... نجيب محفوظ،... ويبرز الأسلوب في الأدب الانشائي الذاتي للقارئ أو السامع مباشراً في لغته وعواطفه وافكاره للدلالة على صاحبه، اما في الأدب الانشائي الموضوعي كما في القصة والمسرحية فهو على جانب من الخفاء واذا تأملته وتأملت توزيع الحدث والوصف والحوار وما ينبثق عن كل ذلك من فكر وحالات نفسية وصور... تميزت لديك عناصر الاسلوب واذا أكثرت القراءة ادركت مزايا خاصة بالمؤلف الذي أكثرت القراءة له.

هذا هو ـ اذاً ـ الاسلوب، وهو في الأدب وحده لأن الشرط فيه يقوم على الاضافة على مألوف اللغة في معانيها ودلالاتها. ولكن يحدث ـ في الدراسة ـ أن يقال الاسلوب العلمي والمقصود به الحديث أو الكتابة في مفردات فصيحة دقيقة وتراكيب ضمن مألوف اللغة لتوصل فكرة أو خبراً أو مادة... على وجه من الهدوء والاقتصاد والوضوح وهو ما يجب ان يكون عليه كلامنا كلنا.

ولا يعني وصف الاسلوب بالعلمي التقليل من شأنه، وانما يعني صفات خاصة وضرورة ملحة لاستعماله. دون ان تمنع هذه الضرورة عدداً من الباحثين والمؤلفين والعلماء ان يطرّوا ـ لدى ضرورة اخرى ـ من كلامهم فيراعوا له الايقاع ويضمنوه الصور والاخيلة وذلك عندما يريدون الى تشويق عامة القرّاء والسامعين خارج ميدان البحث والدرس، فيؤدون بذلك خدمة كبيرة بتبسيطهم المادة العلمية وبث عناصر الاثارة فيها فيكون اسلوبهم (في هذه الحال وعلى رأي في تقسيم الاسلوب الى أساليب) علمياً ـ ادبياً.

وتبقى كلمة اخيرة خلاصتها ان الاستعمال السائد لكلمة «الاسلوب» بقي في جانب «الشكل» وربما الاقتصار عليه. نذكر هذا للعلم فقط.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

١ - اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، د. أحمد مطلوب، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٣.

٢ - أثر العرب في الحضارة الأوربية - عباس محمود العقاد، القاهرة، ١٩٤٦.

٣ - الأدب والفن في ضوء الواقعية /جون فرفيل/ ترجمة مفيد الشوباشي - القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٤٨ (أعيد طبعه).

٤ - الأدب وفنونه - عز الدين اسماعيل، القاهرة، ط ١، ١٩٧٠ (أعيد طبعه مراراً).

٥ - الأدب المقارن - طه ندا، القاهرة، ١٩٧٨.

٦ - الأدب المقارن - ڤان تيجكم، القاهرة، دار الفكر العربي د. ت.

٧ - الأدب المقارن والأدب العام - ريمون طحّان، بيروت، ١٧٢٢.

٨ - أركان القصة: ئـأ. م. فورستر، ترجمة كمال عياد جاد، مراجعة حسن محمود، القاهرة، ١٩٦٠.

٩ - الأسلوب، أحمد الشايب، القاهرة.

١٠ - الأسلوب - علي أبو ملحم، بيروت، ١٩٦٨.

١١ - الأسلوب - كامل جمعه، القاهرة.

١٢ - أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، علّق حواشيه، أحمد مصطفى المراغي، مطبعة الاستقامة، القاهرة (بدون تاريخ طبع).

١٣ ـ الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين اسماعيل، ط٣، دار الفكر العربي، القاهرة.
١٤ ـ أغاني الحياة، ديوان شعر أبي القاسم الشابي، دار الكتب الشرقية، دار مصر، القاهرة، ١٩٥٥.
١٥ ـ ايليا أبو ماضي، شاعر المهجر الأكبر، شعر ودراسة، التقديم: جبران خليل جبران، التصدير: د. سامي الدهان. الدراسة: الشاعر الفقيد زهير ميرزا، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة، بيروت، ط ٢، فريدة تحتوي على شعر الشاعر كله، ١٩٦٣.
١٦ ـ البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥.
١٧ ـ البلاغة الواضحة ـ علي الجارم ومصطفى امين، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٥ (تكرر طبعه).
١٨ ـ بناء الرواية ـ ادوين موير، ترجمة ابراهيم الصيرفي، مراجعة عبد القادر القط، القاهرة، ١٩٦٥.
١٩ ـ البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ١٩٤٨.
٢٠ ـ تاريخ الأدب اليوناني، محمد صقر خفاجة، القاهرة، ١٩٥٦.
٢١ ـ تاريخ الرواية الحديثة ـ ر. م. البيرس، ترجمة جورج سالم، بيروت، منشورات عويدات، ١٩٦٧.
٢٢ ـ تاريخ علوم اللغة العربية ـ طه الراوي، بغداد، ١٩٤٩.
٢٣ ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد ابراهيم، القاهرة، ١٩٣٧، ط ٢، بيروت، ١٩٧٢.
٢٤ ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر)، د. إحسان عباس، ط ١، مطابع دار العلم، بيروت، ١٩٧١.
٢٥ ـ تاريخ النقد العربي، محمد زغلول سلام (جـ ١، جـ ٢) دار المعارف بمصر، ١٩٦٧.

٢٦ ـ الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث ـ د. يحي ابراهيم عبد الدايم، القاهرة، ١٩٧٥.
٢٧ ـ الترجمة الشخصية ـ شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف سلسلة فنون الأدب العربي، ١٩٥٦.
٢٨ ـ التراجم والسير ـ محمد عبد الغني حسن، القاهرة، دار المعارف سلسلة فنون الأدب العربي، ١٩٥٥.
٢٩ ـ التوجيه الأدبي ـ طه حسين، أحمد أمين، عبد الوهاب عزام، محمد عوض محمد، القاهرة، ١٩٤٠ (أعيد طبعه مراراً).
٣٠ ـ ثورة الشعر الحديث (من بودلير الى العصر الحاضر)، دكتور عبد الغفار مكاوي، القاهرة، ج١، ١٩٧٢، ج٢، ١٩٧٤.
٣١ ـ الجمالية عبر العصور، اتيان سوريو، ترجمة د. ميشال عاصي، بيروت، عويدات، ١٩٧٤.
٣٢ ـ جمهورية افلاطون ـ ترجمة د. فؤاد زكريا، مراجعة د. محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٦٨ (ولها ترجمات أخرى).
٣٣ ـ الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، د. محمود الربداوي، دار الفكر للطباعة، دمشق.
٣٤ ـ حديث الأربعاء، طه حسين، جـ٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣ ـ ١٩٦٥.
٣٥ ـ الحيوان ـ للجاحظ، تحـ. عبد السلام محمد هارون، ط٢، مصر ١٩٦٥.
٣٦ ـ الخطابة ـ أرسطو، ترجمة ابراهيم سلامة، القاهرة.
٣٧ ـ الخليل بن أحمد ـ د. مهدي المخزومي، بغداد، ط٢، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٦.
٣٨ ـ دانتي ومصادره العربية والاسلامية ـ عبد المطلب صالح، بغداد، ١٩٧٨.
٣٩ ـ دراسات في الأدب المقارن ـ عبد المطلب صالح، بغداد، ١٩٧٣.

٤٠ - الدراما الاغـريقيـة - د. ابـراهيم سكـر ، القـاهـرة ، المكتبـة الثقافية - ٢٠٣ ، ١٩٦٨ .
٤١ - الدراما الرومانية - د. ابراهيم سكر ، القاهرة المكتبة الثقافيـة - ٢٣٤ ، ١٩٠٠ .
٤٢ - الدراما الهندية - محمد فتحي ، القاهـرة ، المكتبـة الثقـافيـة - ١٨٦ ، ١٩٦٧ .
٤٣ - دفاع عن البلاغة - أحمد حسن الزيات ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٧ .
٤٤ - الرمزية ، انطون غطاس كرم ، دار المكشوف ، بيروت ، ١٩٤٨ .
٤٥ - الرومانتكية في الأدب الانجليـزي ، القـاهـرة ، الـ ١٠٠٠ كتـاب ، ١٩٦٤ .
٤٦ - الرومنطيقية ، ڤان تيغم ، ترجمة بهيج شعبان ، بيروت ، ١٩٥٦ .
٤٧ - سر الفصاحة ، ابن سنان الخفـاجـي ، شرح وتحقيـق : عبـد المتعـال الصعيدي ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
٤٨ - السريالية ، ايف دوبليس ، ترجمة : بهيج شعبـان ، سلسلـة المذاهـب الأدبية ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٦ .
٤٩ - شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي ، ط ١ نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥١ . بمصر ، ١٩٦٦ .
٥٠ - الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، ت : أحمد محمد شاكر ، دار المعارف .
٥١ - الصراع بين القـديم والجديـد في الشعـر العـربي ، د. محمد حسين الأعرجي ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٨ .
٥٢ - الصناعتين ، ابو هلال العسكري ، تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، القاهرة ، ١٩٧١ .
٥٣ - الصوت المنفرد (عن القصة القصيرة) - كونراد ، ترجمة ، د. محمود الربيعي ، مراجعة محمد فتحي ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
٥٤ - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر احمد عصفور ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

٥٥ ـ ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة الهيئة المصرية، ١٩٧١.
٥٦ ـ طبقات فحول الشعراء الجاهليين والاسلاميين، محمد بن سلام الجمحي، تحقيق وشرح: محمود محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤.
٥٧ ـ طبقات الشعراء المحدثين، عبدالله بن المعتز، تحقيق: عبد الستار فراج، دار المعارف بمصر، ١٩٦٥.
٥٨ ـ عصر السريالية، والاس ڤاولي، ترجمة، خولدة سعيد، بيروت، منشورات نزار قباني، ١٩٦٧.
٥٩ ـ علم المسرحية، الارديس نيكول، ترجمة دريني خشبة، القاهرة، ١٩٥٨.
٦٠ ـ عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: د. طه الحاجري، و د. محمد زغلول سلام، القاهرة، ١٩٥٦.
٦١ ـ فحولة الشعراء، الأصمعي، القاهرة، ١٩٥٣.
٦٢ ـ فن التقطيع الشعري والقافية ـ د. صفاء خلوطي، ط ٣، منقحة مزيدة، بيروت، ١٩٧٤.
٦٣ ـ فن الدراما ـ ميشال ليور، ترجمة أحمد بهجت فنصة، بيروت، عويدات.
٦٤ ـ فن السيرة ـ احسان عباس، بيروت، ١٩٥٦ (أعيد طبعه).
٦٥ ـ فن الشعر ـ أرسطو، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، ١٩٥٣، بيروت، ١٩٧٣ ـ وله ترجمات أخرى.
٦٦ ـ فن الشعر ـ هوارس، ترجمة لويس عوض، القاهرة، ١٩٤٧، ١٩٧٠.
٦٧ ـ فن القصة القصيرة ـ رشاد رشدي، القاهرة، ١٩٥٩.
٦٨ ـ فن المقالة ـ محمد يوسف نجم، بيروت، ١٩٥٧ (أعيد طبعه).
٦٩ ـ فنون الأدب، تشارلتون، ترجمة: زكي نجيب محمود، القاهرة.

٧٠ ـ في أصول الأدب، أحمد حسن الزيات، ط٣، (منقحة ومزيدة)، القاهرة، ١٩٥٢.
٧١ ـ في الأدب والنقد، د. محمد مندور، القاهرة، ١٩٤٨ (تكرر طبعه).
٧٢ ـ في سبيل الواقعية، لاڤريتسكي، ترجمة د. جميل نصيف، بغداد، وزارة الاعلام ١٩٧٤.
٧٣ ـ قصة الادب في العالم ـأحمد أمين وزكي نجيب محمود، القاهرة، ١٩٤٣-١٩٤٨.
٧٤ ـ القصة القصيرة ـيوسف الشاروني، القاهرة، كتاب الهلال، ابريل ١٩٧٧.
٧٥ ـ قواعد الشعر، ابو العباس ثعلب، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، ط ١، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٦.
٧٦ ـ قواعد النقد الأدبي، آبركرومبي، ترجمة: محمد عوض محمد، القاهرة، ١٩٣٦.
٧٧ ـ مبادئ علم الجمال (الاستطيقا) ـ شارل لالو، ترجمة مصطفى ماهر، مراجعة د. يوسف مراد، القاهرة، ١٩٥٩.
٧٨ ـ مبادئ النقد الأدبي، آ. أ. ريتشاردز، ترجمة: د. مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٦٣.
٧٩ ـ محاضرات عن فن المقالة ـ محمد عوض محمد، القاهرة، ١٩٥٦.
٨٠ ـ مختارات من النقد الأدبي المعاصر ـ رشاد رشدي، القاهرة، ١٩٥٦.
٨١ ـ مدرسة الكوفة ـ د. مهدي المخزومي، القاهرة، ١٩٥٧، ط ٢، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٦.
٨٢ ـ المذاهب النقدية، د. ماهر حسن فهمي، القاهرة، دار الطباعة، د. ت.
٨٣ ـ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، فيليب فان تيغيم، ترجمة فريد أنطونيوس، عويدات، ١٩٦٧، ١٩٧٥.
٨٤ ـ مسائل فلسفة الفن المعاصرة، جان ماري جويو، ترجمة: د. سامي الدروبي، ١٩٤٨، ١٩٦٥.

٨٥ ـ المسرح في الشرق ـ فوبيون باورز، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، القاهرة، د. ت.
٨٦ ـ المسرح الياباني ـ فوبيون باورز، ترجمة سعد زغلول نصار، القاهرة، ١٩٦٤.
٨٧ ـ المسرحية العالمية ـ الارديس نيكول، عدة مترجمين، القاهرة، ١٩٦٦، (خمسة اجزاء).
٨٨ ـ المسرحية من أبسن إلى أليوت ـ ريموند وليمز، ترجمة فايز اسكندر، القاهرة، ١٩٦٣.
٨٩ ـ مشكلات الشكل والمضمون، أي فينوغرادوف، ترجمة: هشام الدجاني، دمشق، (د. ت.).
٩٠ ـ مصطلحات بلاغية ـ د. أحمد مطلوب، بغداد، ١٩٧٢.
٩١ ـ مفتاح العلوم ـ السكاكي، طبع مراراً.
٩٢ ـ مقالة في النقد، غراهام هو، ترجمة: محي الدين صبحي، دمشق، ١٩٧٣.
٩٣ ـ المقامة ـ شوقي ضيف، القاهرة، دار المعارف، سلسلة فنون الادب العربي، ١٩٦٤.
٩٤ ـ مقدمة في نظرية الأدب ـ د. عبد المنعم تليمة، القاهرة، ١٩٧٣، (أعيد طبعه).
٩٥ ـ مقدمة في النقد الادبي ـ د. علي جواد الطاهر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٧٩.
٩٦ ـ مناهج الدراسة الأدبية ـ د. شكري فيصل، القاهرة، ١٩٥٣، (طبع ثانية).
٩٧ ـ مناهج النقد الأدبي ـ ديفيد ديتش، ترجمة احسان عباس، مراجعة د. محمد يوسف نجم، بيروت، ١٩٦٧.
٩٨ ـ الموازنة، الآمدي، تحقيق: السيد احمد صقر، دار المعارف القاهرة ـ مصر، ١٩٥٩.

٩٩ - الموشح، المرزباني، تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة، ١٩٦٥ .
١٠٠- ميزان الذهب - (العروض والقافية)، أحمد الهاشمي، (طُبع مرارًا).
١٠١- النثر الفني في القرن الرابع - د. زكي مبارك، القاهرة.
١٠٢- نظرية الأدب، اوستن وارين، رينيه ويليك، ترجمة: محي الدين صبحي، دمشق، ١٩٧٢ .
١٠٣- نظرية الانواع الأدبية، فنسن، ترجمة: د. حسن عون، الاسكندرية.
١٠٤- نصوص النظرية النقدية، د. داود سلوم، د. جميل سعيد، بغداد، ١٩٧٢ .
١٠٥- نقاد الأدب، جورج واتسون، ترجمة: د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، بغداد، وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٩ .
١٠٦- النقد - شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، سلسلة فنون الأدب العربي، ١٩٥٤ (أعيد طبعه).
١٠٧- النقد الأدبي - كارلوني وفيللو، ترجمة كيتي سالم، بيروت، عويدات، ١٩٧٤ .
١٠٨- النقد الأدبي - ويمزات وبروكس، ترجمة د. حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، أربعة اجزاء، دمشق.
١٠٩- النقد الادبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال. القاهرة، ط ٤، ١٩٦٩ (أعيد طبعه).
١١٠- نقد الشعر - قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، ط ١ .
١١١- النقد الفني - جيروم ستولنيتز، ترجمة: د. فؤاد زكريا، القاهرة، ١٩٧٤ .
١١٢- النقد المنهجي عند العرب - د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة. (د. ت.).
١١٣- النقد والنقاد المعاصرون - د. محمد مندور، مطبعة نهضة مصر، القاهرة. (د. ت.).
١١٤- النقد اللغوي عند العرب - د. نعمة العزاوي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨ .

١١٥- الواقعية اليوم وأبداً، بوريس بورسوف، بغداد، وزارة الاعلام، ١٩٧٤.

١١٦- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، ط، القاهرة، ١٩٥١ (*).

(*) تراجع مصادر كتاب «الثقافة الادبية» للاستفادة مما لم يذكر هنا من كتب.

الفهرس

الفهرست

الموضوع	الصفحة